

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

**AMIJAN MARCELIN KAO IZVOR ZA LIKOVNU KULTURU
IV. STOLJEĆA**

Tajana Furdek

Mentor: dr. sc. Dino Milinović, izvanredni profesor

ZAGREB, 2018.

Još jednom, Marku.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

Amijan Marcelin kao izvor za likovnu kulturu IV. stoljeća

Ammianus Marcellinus as a source for visual culture of the IV. century

Tajana Furdek

Pribić 98,

10454 Krašić

furdek.tajana@gmail.com

Sažetak: Tema je ovoga rada fenomen umjetnosti razdoblja koje je u povijesti umjetnosti poznato pod nazivom kasna antika. Glavna su mu okosnica likovne značajke razdoblja koje u svojem historiografskom djelu *Povijest od Nervine smrti* opisuje rimski povjesničar Amijan Marcelin. Kako bismo što bolje razumjeli likovne značajke koje se u literaturi nazivaju kasnoantičkim, moramo se osvrnuti na šire povijesno i povijesnoumjetničko razdoblje. Rad je sadržajno podijeljen u tri dijela u kojima se govori o obilježjima kasne antike kao povijesnog i povijesno-umjetničkog razdoblja, zatim o rimskoj historiografiji IV. stoljeća u kontekstu koje se spominju život i djelo Amijana Marcelina, te, naposljetku, o transformaciji likovnog jezika u IV. stoljeću kroz teme kasnoantičke portretistike, dvorskog ceremonijala i mitoloških prikaza.

(103 stranice, 81 slika, 36 literaturnih navoda, jezik izvornika: hrvatski)

Rad je pohranjen u Repozitoriju knjižnice Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži 109 stranica, 81 slika, 36 literaturnih navoda.

Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Amijan Marcelin; IV. stoljeće; kasna antika; Rimsko Carstvo; kasnoantička umjetnost; portreti; dvorski ceremonijal; mitološki prikazi

Mentor: dr. sc. Dino Milinović, izvanredni profesor, Filozofski fakultet, Zagreb

Ocjenjivači: dr. sc. Dino Milinović, izvanredni profesor, Filozofski fakultet, Zagreb

dr. sc. Tin Turković, docent, Filozofski fakultet, Zagreb

dr. sc. Maja Zeman, Filozofski fakultet, Zagreb

Datum prijave rada: 25. siječnja 2016.

Datum predaje rada: 3. rujna 2018.

Datum obrane rada: 11. rujna 2018.

Ocjena: Odličan (5)

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Tajana Furdek, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Umjetnost antike i srednjeg vijeka diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Amijan Marcelin kao izvor za likovnu kulturu IV. stoljeća* rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 3. rujna 2018.

Tajana Furdek

Sadržaj

1. Uvod.....	7
2. Prvi dio: Svijet kasne antike.....	10
2.1. Kasna antika: osvrt na genezu i definiciju naziva i povijest proučavanja razdoblja.....	11
2.2. Kasna antika: trajanje razdoblja.....	15
3. Drugi dio: Amijan Marcelin.....	18
3.1. Povijesni, društveni i religijski kontekst Rimskoga Carstva u vremenu Amijana Marcelina.....	19
3.2. Rimska historiografija kasnoga Carstva i <i>Povijest</i> Amijana Marcelina.....	23
3.3. Sadržaj <i>Povijesti</i> Amijana Marcelina.....	28
3.4. Rim u IV. stoljeću na temelju <i>Povijesti</i> Amijana Marcelina.....	30
3.5. Vizualno u <i>Povijesti</i> Amijana Marcelina.....	32
4. Treći dio: Transformacija likovnog jezika u IV. stoljeću.....	34
4.1. Kasnoantička portretistika.....	35
4.2. Likovni prikazi ceremonijala vezanih uz cara i aristokraciju.....	44
4.3. Mitološki prikazi i scene borbe i lova.....	53
5. Zaključak.....	57
6. Popis izvora i literature literature.....	59
6.1. Popis izvora.....	59
6.2. Popis knjiga.....	59
6.3. Popis poglavlja u knjigama.....	60
6.4. Popis članaka.....	61
7. Popis slikovnih priloga.....	62
8. Katalog slikovnih primjera.....	71

1. Uvod

Tema je ovoga rada fenomen umjetnosti razdoblja koje je u povijesti umjetnosti poznato pod nazivom kasna antika. Glavna su mu okosnica likovne značajke razdoblja koje u svojem historiografskom djelu *Povijest od Nervine smrti* opisuje rimski povjesničar Amijan Marcelin. Sačuvani dijelovi Amijanovog djela govore o kratkom razdoblju od svega četvrt stoljeća između 353. i 378. godine, no u ovom je radu ipak dana nešto šira slika razdoblja likovne produkcije IV. stoljeća, kao i onoga što mu je prethodilo, odnosno uslijedilo nakon njega.

Kako bismo što bolje razumjeli likovne značajke koje se u literaturi nazivaju kasnoantičkim, moramo se osvrnuti na šire povijesno i povijesnoumjetničko razdoblje. Začeci promjena koje su utjecale na carsku likovnu produkciju IV. stoljeća mogu se pratiti već nakon sredine II., odnosno početka III. stoljeća, kada vlast u državi preuzima obitelj Severa, prva koja podrijetlom nije s Apeninskog poluotoka, već iz jedne od provincija, Afrike, unoseći u klasičnu likovnu produkciju provincijalna obilježja. Likovna obilježja carske umjetničke produkcije iz vremena vladavine vojničkih careva odgovaraju nesigurnosti vremena i grubosti kojom su stari carevi smjenjivani i novi dovođeni na vlast, dok je u vrijeme tetrahije prisutna moda oblikovanja sasvim drugačija od dosad viđenih primjera: želja da se četvorica vladara prikažu kao da vladaju složno poput jednoga, dovela je do toga da su se i na službenim carskim portretima prikazivali jednako, gotovo identično, bez ikakvih individualnih tjelesnih posebnosti. Nakon pobjede kršćanstva nad tradicionalnom rimskom religijom, carevi se u svojim portretima okreću prema povezivanju s božanstvom u ime kojega vladaju. Mijenjaju se prioriteti, sve je veći interes prema životu na onome svijetu i nematerijalnome od zaokupljenosti ovozemaljskim i prolaznim. Car postaje figura koja vlada u ime božanstva, uloga koju pojedinac igra bez obzira na svoj identitet, a najvažniji je zadatak uklopiti se u općeprihvaćene karakteristike vladara. Posebno je na kovanicama vidljivo opisano negiranje individualiteta: do kraja trećeg stoljeća moguće je razlikovati portrete pojedinih vladara na novcu, dok kasnije to postaje nemogućim. Car je institucija prepoznatljiva prema određenim insignijama, a važnost osobe koja ih nosi na drugom je mjestu. To je vrijeme u kojem puno veću ulogu u važnim događajima igraju ljudi iz careve blizine, njegovi savjetnici, eunusi, žene, glavni vojskovođe. Vladar je marioneta, kako na likovnome prikazu, tako i u stvarnosti.

Nakon Teodozija I. Velikog, posljednjeg univerzalnog vladara Carstva, na zapadu se više nije pojavio ni jedan vladar koji bi mu uspio vratiti staru slavu. Zapadno Rimsko Carstvo životari napadano i pljačkano sa svih strana, sve do konačnog sloma 476. godine, dok se njegov istočni dio, prozvan Bizantom, okreće prema sebi i razvija u snažnu, izrazito tradicionalnu i kršćanski orijentiranu silu na granici dvaju kontinenata, koja je u jednom trenutku, za vladavine Justinijana, također prozvanoga Velikim, oko polovice VI. stoljeća, snažno zabljesnula osvojivši ponovno dio teritorija nekadašnjeg univerzalnog Carstva, sve dok najzad, stoljeće kasnije, nije počela klecati pred napadima nove sile na istoku, islama, kao i novih država na Balkanu, gubeći teritorij i značaj, sve do konačnog sloma i pada Konstantinopola 1453. godine.

Rad je sadržajno podijeljen u tri dijela. Prvi dio, pod naslovom *Svijet kasne antike* obuhvaća dva kratka poglavlja koja se tiču definicije pojma kasne antike i određivanja njezina trajanja. Slijedi drugi dio, nazvan jednostavno *Amijan Marcelin*, u kojem se nižu poglavlja koja pružaju kratak uvid u povijesni, društveni i religijski kontekst Rimskoga Carstva u vremenu Amijana Marcelina, zatim u razvoj kasnoantičke rimske historiografije i u kojima se određuje položaj Amijana Marcelina unutar rimske povjesničarske tradicije te, naposljetku, poglavlja u kojima se govori o društvenoj situaciji u gradu Rimu u vrijeme u kojem je on tamo živio te o vizualnim fenomenima koji se javljaju u njegovu djelu. U trećemu dijelu, nazvanome *Transformacija likovnog jezika u IV. stoljeću*, govori se o značajkama likovne produkcije IV. stoljeća te se pokušava prikazati kontinuitet promjena koje su se događale od kraja II., preko IV. pa sve do VI. stoljeća, kroz poglavlja o kasnoantičkoj carskoj portretistici i prikazima vezanima uz carske ceremonije. Na kraju rada ukratko je spomenuta i sudbina motiva vezanih uz tradicionalnu rimsku religiju, s obzirom na promjenu službene vjere u državi koja se je događala u vremenu o kojemu se ovdje govori. Iz rada su sasvim izostavljeni spomenici kršćanske umjetnosti, radi smanjenja opsega istoga.

Ovaj se rad temelji na historiografskome djelu *Povijest*, autora Amijana Marcelina, koje je nastalo u drugoj polovici IV. stoljeća. Izdanja Amijanovih *Povijesti* koja su korištena prilikom citiranja pojedinih dijelova, navedena su u *Popisu izvora*. Svi prijevodi citata su moji vlastiti, stoga nije navođen prevoditelj. Literatura korištena prilikom pisanja rada navedena je u *Popisu literature*, podijeljen na *Popis knjiga*, *Popis poglavlja u knjigama* i *Popis članaka*.

Svi slikovni primjeri korišteni u tekstu nalaze se u *Katalogu slikovnih primjera* priloženome ovome radu, numerirani su i poredani redoslijedom kojim se spominju u tekstu.

Fotografije slikovnih primjera posuđene su s Interneta, uz navođenje matične mrežne stranice i datuma preuzimanja, navedenih u *Popisu slikovnih primjera*.

Tajana Furdek

2. Prvi dio: Svijet kasne antike

„Prekrasne klasične skulpture bogova su uništene [...] ali [...] u zvijezdama na noćnome nebu bogovi su pronašli oblike prikladnije njihovoj nepomičnoj beskrajnosti od prolaznih kipova načinjenih ljudskom rukom. Zvijezde i planeti njišu se sigurni iznad glava posljednjih pogana, svjetlucave skulpture bogova udaljene od vandalizma svećenika. Kroz srednji vijek zvijezde su i dalje obješene iznad kršćanske Europe, uznemirujući podsjetnici na besmrtnost bogova.“¹

Peter Brown

¹ "The beautiful classical statues of the gods had been destroyed [...] but [...] in the stars at night, the gods had found shapes more suitable to their impassive eternity than perishable human statues. The stars and the planets swung safely above the heads of the last pagans, glittering statues of the gods far removed from the vandalism of the monks. Throughout the Middle Ages, the stars still hung above Christian Europe, disquieting reminders of the immortality of the gods.", Brown, Peter, *The World of Late Antiquity: from Marcus Aurelius to Muhammad*, London: Thames and Hudson LTD, 1971., str. 79-80.

2.1. Kasna antika: osvrt na genezu i definiciju naziva i povijest proučavanja razdoblja

Kasna antika je sintagma koja se obično koristi u periodizaciji povijesnih i povijesnoumjetničkih razdoblja kako bi se opisao prijelazni period između helenističko-rimske civilizacije i europskoga srednjega vijeka, na prostoru Mediterana i Bliskoga istoka.

Od najranijeg je vremena razdoblje trajanja kasne antike opisivano pojmovima krize i propadanja, za što su se pronalazili različiti razlozi, prvenstveno veličina rimske države te sve veći utjecaj stranih kultura i naroda na izvornu rimsku. Simptomatična je Livijeva rečenica: „Što više carstvo raste, to me je više strah bogatstava koja počinju upravljati nama, a ne mi njima.“², koju izgovara Katon Stariji još u vrijeme Republike, proročanski najavljujući nesretnu budućnost najveće države svijeta, pripisujući je lošim utjecajima iz provincija, koji su pokolebali tradicionalnu rimsku vrlinu, umjerenost i pobožnost, zamjenjujući ih pohlepom koja narušava moralnu ravnotežu društva.³ Sveti Augustin u svojim *Propovijedima*, govoreći o pljački Rima 410. godine, propast Carstva pripisuje biološkom načelu rađanja, odrastanja, propadanja i smrti, neumitnom krugu kojem podliježu kako živa bića, tako i civilizacije: „Osvojen je grad koji je bio osvojio čitav svijet!“⁴

U razdoblju renesanse, kada dolazi do ponovnog interesa za svijet klasične antike, prihvaćeno je činjenicom da je antička kultura završila s Konstantinom, nakon čega je uslijedilo razdoblje bez umjetničkoga i kulturnoga napretka, dok se u vrijeme prosvjetiteljstva, pak, javlja interes za pronalaženjem razloga propasti. Mišljenje razdoblja ponajbolje se ogleda u eseju *Razmatranja o razlozima veličine Rimljana i njihove propasti*⁵, Baruna de Montesquieua, u kojem se ističe da je Rim postao žrtvom svoje veličine te da se začeci njegove propasti mogu prepoznati još u razdoblju prosperiteta, a sastoje se u moralnom padu, uzrokovanome pretjeranim bogaćenjem i luksuzom. Na istome je tragu i monumentalno djelo Edwarda Gibbona, *Povijest slabljenja i propasti Rimskoga Carstva*⁶, u kojem se opisuju

² „Haec ego, quo melior laetiorque in dies fortuna rei publicae est, quo magis imperium crescit [...]eo plus horreo, ne illae magis res nos ceperint quam nos illas.“, Liv. XXXIV. 4, 2. Usporedi: Milinović, 2016., 14.

³ Usporedi: Milinović, 2016., 14-15.

⁴ „Capitur urbs qua totum cepit orbem!“, Sermo LXXXI. Usporedi: Milinović, 2016., 14.

⁵ Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Pariz: 1734.

⁶ Gibbon, Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, vol. VI., London: 1776-1789.

razdoblje između 98. i 1590. godine te razmatraju pitanja raspada i propadanja Rimskoga Carstva, širenja ranoga kršćanstva, slabljenja tradicionalne rimske religije te povijesti ostatka Europe u tom periodu. Propast je Rima bila neumitna i logična posljedica njegove neizmjerne veličine i umjesto pitanja zašto je Carstvo propalo, Gibbon, štoviše, izražava čuđenje što je preživjelo toliko dugo.⁷

Devetnaesto je stoljeće obilježila dihotomija Winckelmannova stava o „*plemenitoj jednostavnosti i smirenoj uzvišenosti*“⁸ grčke umjetnosti, karakterističnoga za čitavo klasicističko razdoblje s jedne, te romantičarski ushit ruševinama i temom propadanja s druge strane. Usred takvoga estetskoga vrednovanja, stav se o kasnoj antici nije promijenio.⁹

S početkom XX. stoljeća obnavlja se interes za razumijevanjem fenomena kasne antike i razloga zbog kojih se smatralo da je s njom došlo do kraja jedne civilizacije. Osim povjesničare, kasna antika kao razdoblje prijelaza budi sve veći interes i kod povjesničara umjetnosti.¹⁰

Pojam kasne antike (*Spätantike*) je popularizirao Alois Riegl upotrijebivši ga u djelu *Kasnorimska umjetnička proizvodnja*¹¹, objavljenom 1901. godine u Beču. Za njega su najvažniji objektivni kriteriji koji nadilaze osobne stavove te zakonitosti razvoja koji dovode do određenog oblika umjetničke produkcije. Umjetnost je kasne antike bila zanemarivana kroz povijest jer nije odgovarala idealu ljepote pojedinih historijskih stilova. Uvođenjem novoga pojma umjetničkoga htijenja (*Kunstwollen*) kao osnovnog načela stvaralačkog procesa, koje opisuje još 1893. u djelu *Pitanja stila*¹², Riegl potiče drugačije vrednovanje razdoblja kasne antike, tvrdeći da između različitih stilskih tipova ne može biti kvalitativne razlike, čime je prevladano dotadašnje mišljenje o nazadovanju umjetnosti i iskvarenim oblicima umjetničke produkcije u razdoblju kasnoga Carstva.¹³

⁷ „But the decline of Rome was the natural and inevitable effect of immoderate greatness. [...] The story of its ruin is simple and obvious; and, instead of inquiring why the Roman empire was destroyed, we should rather be surprised that it had subsisted so long.“, Gibbon, *The History of Decline and Fall of the Roman Empire*, ch. XXXVIII. Usporedi: Milinović, 2016., 14-15.

⁸ „Edle Einfalt und stille Größe“, u: Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*, 1755.

⁹ Usporedi: Milinović, 2016., 15-16.

¹⁰ Usporedi: Kultermann, 2002., 170-184.

¹¹ Riegl, Alois, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Beč: 1901.

¹² Riegl, Alois, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: 1893.

¹³ Usporedi: Kultermann, 2002., 175-178.

Opisujući predmete umjetničkog obrta, ali i monumentalnija ostvarenja, poput Konstantinovog slavoluka, Riegl je dao temelje za proučavanje umjetnosti razdoblja kasne antike, nastavljajući rad Franza Wickhoffa, koji je u djelu *Bečka Knjiga postanka*¹⁴, objavljenome 1895. godine na nov način sagledao i vrednovao kasnu razvojnu fazu antičke umjetnosti.¹⁵

Drugačije je objašnjenje za nastanak i razvitak kasnoantičke umjetnosti ponudio Josef Strzygowski u djelu *Istok ili Rim*¹⁶, također izdanome 1901. godine. Fokus je njegovoga interesa umjetnost Orijenta, Armenije, Perzije i Rusije koju postavlja u odnos prema zapadnjačkoj umjetnosti. Istraživanja na području likovne umjetnosti on sagledava u kontekstu kulturne povijesti, nudeći tezu drugačije geneze ranokršćanske i umjetnosti kasnoga rimskoga razdoblja, tvrdeći da je do promjene u likovnom izrazu došlo pod utjecajem provincijalnih istočnjačkih, odnosno semitskih elemenata.¹⁷

Unatoč tome što Riegl i Strzygowski imaju oprečna viđenja geneze kasnoantičke umjetnosti, oba su od neizmjernog značaja za njezinu ponovnu evaluaciju. Do samog kraja XIX. stoljeća, kasna je antika kao povijesno razdoblje, a s time i umjetnost nastala u to doba, smatrana lošom kopijom klasične antičke umjetnosti, uzaludnim pokušajem nevještih i neobrazovanih pojedinaca da oponašaju savršena djela tradicionalne grčke i rimske umjetnosti. Predstavnici *Bečke škole* odmaknuli su se od takvoga gledišta, ponudivši joj novu autonomiju i opisavši je kao jednakovrijednu ranijoj umjetnosti. Dobar uvid u rad Riegla i Strzygowskoga te njihovu interpretaciju kasnoantičke umjetnosti dao je Jaś Elsner u članku *Rođenje kasne antike* iz 2002. godine.¹⁸

U XX. su se stoljeću pojavila kapitalna djela kontekstualnog pristupa povijesti kasnoantičke umjetnosti, koja ju više ne izdvajaju kao zaseban fenomen, već je smještaju u kontekst političkih, društvenih, ekonomskih i vjerskih prilika razdoblja kasnoga Carstva.

Eric Robetson Dodds među prvima povezuje kraj antičke kulture i raspad Rimskoga Carstva s povećanjem važnosti kršćanstva i njegovog utjecaja na društvo. Kao ključno razdoblje za proučavanje tranzicije klasične u kasnu antiku istaknuo je razdoblje između

¹⁴ Von Hartel, Wilhelm, Wickhoff, Franz, *Die Wiener Genesis*, u: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15/16, 1895.

¹⁵ Usporedi: Kultermann, 2002., 173-175.

¹⁶ Strzygowski, Josef, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig: 1901.

¹⁷ Usporedi: Kultermann, 2002., 178-180.

¹⁸ Elsner, Jaś, *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901.*, u: *Art History*, Vol. 25., No. 3., 2002.

dolaska na vlast Marka Aurelija i Konstantinovog preobraćenja, kad je materijalno nazadovanje najuočljivije i kad novi vjerski pokret ima najveći utjecaj na širu sliku društva. On tvrdi kako je svijet III. stoljeća bio intelektualno siromašan, materijalno nesiguran, ispunjen strahom i mržnjom, te da se kršćanstvo istaknulo upravo zahvaljujući tomu što je nudilo bijeg iz takvoga svijeta u drugi, bolji i ljepši, uvjetovan inicijacijom u kršćanski kult. U *dobu tjeskobe*¹⁹ kršćanstvo se je uspješno nametnulo kao utjeha, ali i pospješilo propast antičke civilizacije kakvu smo poznavali.²⁰

Također se razvija i stajalište da promjene koje su se tada dogodile nisu nastupile kao vanjski utjecaji, već kao transformacija već poznatih fenomena. Došlo je do postupne modifikacije društva, ukinute su tradicionalne poganske institucije, ali su i dalje zadržani tradicionalni obrasci i ideologija kontinuiteta vezana uz osobu cara.²¹ Istaknuti je predstavnik takvoga stajališta Peter Brown koji je definiranju razdoblja pridonio djelom *Svijet kasne antike*²², zastupajući tezu da Rimsko Carstvo nije propalo, nego se iznutra transformiralo. Umjesto da koristi riječi propadanje i pad, toliko popularne i korištene u ranijim razdobljima, on se odlučuje za pojmove kontinuitet i transformacija. Njegovo je djelo studija socijalnih i kulturnih promjena s naglaskom na interakciji pojedinih kulturoloških elemenata, koja je dovela do oblikovanja novog sloja kulturnog razvitka. Glavna pitanja pomoću kojih dolazi do traženih obilježja jesu, na prvome mjestu, kako i zašto se je svijet kojega nazivamo kasnoantičkim počeo razlikovati od klasične civilizacije, te kako su promjene iz tog vremena utjecale na razvoj zapadne i istočne Europe, te Bliskoga istoka. Već je u naslovu djela definirano razdoblje unutar kojega se odgovori mogu potražiti: od vladavine Marka Aurelija, do pojave proroka nove religije na Bliskome istoku, Muhameda. Period je to između druge polovice II. stoljeća i prve polovice VII. stoljeća, koji onda možemo prihvatiti i najširim vremenskim okvirom trajanja razdoblja kasne antike. U istom kontekstu valja spomenuti i knjigu *Geneza kasne antike*²³ u kojoj se ne bavi pitanjem kada je točno, u vremenu između Marka Aurelija i Konstantina, prijeđena granica klasične antike i europskoga srednjega vijeka, nego što se događa s tradicionalnim antičkim društvom u trenutku prelaska te granice.

¹⁹ Dodds, Eric Robertson, *Pagan and Christian in the Age of Anxiety: Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*, Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

²⁰ Usporedi: Milinović, 2016., 16-17.

²¹ Usporedi: Milinović, 2016., 19.

²² Brown, Peter, *The World of Late Antiquity: from Marcus Aurelius to Muhammad*, London: Thames and Hudson LTD, 1971.

²³ Brown, Peter, *The Making of Late Antiquity*, Harvard: Harvard University Press, 1976.

2.2. Kasna antika: trajanje razdoblja

Teško je, zapravo nemoguće, odrediti jedan događaj u povijesti s kojim bismo mogli reći da započinje bilo koje povijesno razdoblje ili povijesno-umjetnički stil. Svaki od istraživača koristi se vlastitom terminologijom i vremenskim odrednicama kako bi označio početak, odnosno svršetak razdoblja. U pokušaju određivanja trajanja razdoblja, od velike je pomoći njegova definicija, kojom je, u najširem kontekstu, obuhvaćeno vrijeme od vladavine Marka Aurelija do Muhameda²⁴, odnosno od početka posljednje četvrtine II. do kraja prve četvrtine VII. stoljeća.

Osim sintagme kasnoantička umjetnost, u pokušaju određivanja njezina trajanja, važno je voditi računa o još dvjema sintagmama, čiji su nazivi povezani sa sasvim određenim povijesnim fenomenima. To su ranokršćanska umjetnost i ranobizantska umjetnost.²⁵

Kroz čitavo III. stoljeće, Rimsko je Carstvo obilježeno duhovnom krizom, koja je odraz većih materijalnih i društvenih problema. Posljedica takvog stanja u državi jest porast religioznosti i duhovnosti, koji se manifestirao u širenju istočnjačkih kultova nasuprot službenoj državnoj religiji. Radi se o kultovima različitoga podrijetla, koji iz rubnih dijelova prodiru sve do središta, međusobno utječući jedni na druge. Mnogi su im elementi zajednički, unatoč različitom podrijetlu, obredima i nomenklaturi: naglasak na otkrivanju istine, nada u spasenje, postojanje glavnoga proroka, obred inicijacije, stalna borba između dualnosti dobra i zla, te dužnost djelovanja na obraćenju nevjernika.²⁶

²⁴ Vidi naslov već spomenute knjige P. Browna *The World of Late Antiquity: from Marcus Aurelius to Muhammad*, London: Thames and Hudson LTD, 1971.

²⁵ Ni bizantska ni kršćanska umjetnost nisu temom ovoga rada, ali nemoguće ih je izostaviti i kao pojam. S obzirom na preklapanje u literaturi pojmova kasnoantičke, ranokršćanske i ranobizantske umjetnosti, potrebno ih je objasniti i vremenski odrediti. Za više informacija o razvoju kršćanske, odnosno bizantske umjetnosti u kasnoantičkome periodu, vidi naslove: Beckwith, John, *Early Christian and Byzantine Art*, New York: Penguin Books, 1979.; Gerke, Friedrich, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad: 1973.; Milinović, Dino, *Nova post vetera coepit*, Zagreb: FF Press, 2016.

²⁶ Usporedi: Janson, 2005., 230.

S IV. je stoljećem došlo i do značajnih religijskih promjena: počevši od 313., kada je Konstantin Veliki izdao edikt o slobodnom prakticiranju kršćanstva, pa do 380. godine, kada ga je Teodozije Veliki proglasio službenom državnom religijom Rimskoga Carstva.

Pošto je javno izrazio podršku kršćanima, Konstantin nije mogao, poput prethodnih careva, za sebe tražiti status božanstva, stoga se i prezentacija cara pred narodom promijenila: Konstantin tvrdi da mu je vlast dana izravno od Boga, radi čega se postavio na čelo Crkve i države te zadržao za sebe jedinstvenu i uzvišenu ulogu, čime je dao budućim vladarima primjer kako koristiti vjeru za osobne i državne ciljeve, te kako još više unaprijediti štovanje osobe cara.²⁷

U takvom se okružju počinje razvijati nova vrsta umjetnosti, koju literatura naziva ranokršćanskom. Još uvijek se nagađa gdje su nastala prvi njezini primjeri, s obzirom na to da nisu sačuvana djela starija od oko 200. godine i da je čitavo III. stoljeće izvan Rima vrlo slabo zastupljeno. Najpoznatiji rani primjeri umjetnosti nove vjere su freske pronađene u mezopotamskome gradu Dura Europos.²⁸ Osim njih, pronađeni su i primjeri fresaka u rimskim katakombama, ali one su samo jedna od mogućih vrsta umjetnosti koje su vjerojatno postojale u prvim stoljećima razvoja kršćanstva.²⁹

Nakon Milanskoga edikta, situacija u likovnoj produkciji se mijenja. Dotada skriveni kult postaje vjerom koju promovira i sam car. Kršćani odjednom mogu slobodno pokazivati svoju pripadnost zajednici, mogu naručivati umjetnička djela bez straha od odmazde, a sa slobodom prakticiranja vjerskih obreda dolazi i do začetaka razvoja arhitekture kršćanskih crkava. Već tada se počinje prakticirati estetski ideal koji će prevladavati u prvim stoljećima kršćanskoga graditeljstva: dok su vanjski plaštevci crkvenih građevina izuzetno skromni i zatvoreni, unutarnji prostori pokazuju potpunu suprotnost, teži ih se što više oslikati i ukrasiti. Zbog zabrane koju kršćanima nameće njihova sveta knjiga prema izradi kipova, zarana se već istakao glavni medij unutrašnjeg uređenja: mozaičko slikarstvo. Teme i motivi koji se pojavljuju u kršćanskome slikarstvu formom se ne razlikuju od pretkršćanskih, razlika je u poruci koju nose i sadržaju koji izražavaju. U trenutku kad je kršćanskome kultu bilo dopušteno javno se iskazivati, a posebice nakon što se uzdigao na pijedestal nove državne

²⁷ Usporedi: Janson, 2005., 230.

²⁸ Dura Europos antički je lokalitet na gornjem toku Eufrata, nedaleko od današnjega sela Al-Šālihiyya u Siriji. Grad su razorili Sasanidi 256/257., što je *terminus post quem non* za, između ostaloga, kršćanske freske pronađene u kršćanskome oratoriju. Za više informacija, upućujem na: Fine, Steven, *Dura Europos: Crossroads of Antiquity and Edge of Empires: Pagans, Jews and Christians at Roman Dura-Europos*, u: Near Eastern Archaeology, Vol. 74, No. 4, 2011., str. 246-249.

²⁹ Usporedi: Janson, 2005., 233.

vjere, dolazi do potrebe da se stvori korpus kršćanskih slika, tema i ciklusa. Stvaralački zamah započet u IV. stoljeću dovršen je krajem VI., čime su položeni temelji novoj umjetničkoj tradiciji.³⁰

Osim za promjenu državne religije, Teodozije je odgovoran za još jednu značajnu novinu: na kraju je svoje vladavine podijelio dotad univerzalno Carstvo na dva dijela, u nasljedstvo svojim dvama sinovima, Honoriju i Arkadiju. Honorije je zavladao Zapadnim Rimskim Carstvom, koje je propalo niti stoljeće kasnije, 476. godine, kad je germanski vojskovođa Odoakar svrgnuo s vlasti posljednjeg cara Romula Augusta, uspostavivši Kraljevstvo Italije koje je funkcioniralo kao samostalna država pod supervizijom bizantskoga cara. Istočni dio, koji je dobio Arkadije, razvio se pod nazivom Bizant, u snažnu silu s glavnim gradom Konstantinopolom, koja je postojala sve do XV. stoljeća. S osnutkom Bizanta kao zasebne države možemo reći da počinje i period u kojem će se razvijati bizantska umjetnost, kao još jedna zasebna linija razvitka kasnoantičke umjetnosti. Za razliku od ranokršćanske umjetnosti, koja je vezana uz novu religiju, pojam ranobizantske umjetnosti označava carsku vladajuću umjetnost Istočnoga Rimskoga Carstva.³¹

S obzirom na sve što je rečeno, možemo očekivati da će se kasnoantička, ranokršćanska i ranobizantska umjetnost razvijati paralelno i da će se velikim dijelom preklapati. Promjene u likovnoj produkciji zamjetne su od druge polovice II. stoljeća, kad se provincijalni elementi počinju manifestirati u produkciji carske umjetnosti, ali trenutak u kojem se ona počinje izražavati pomoću novog likovnog jezika jest vrijeme vladavine cara Dioklecijana i početak dominata. Produkcija vjerske umjetnosti prije legalizacije kršćanstva objedinjena je pod nazivom predkonstantinovske kršćanske umjetnosti, ali tek nakon Milanskoga edikta, pratimo njezin brzi razvoj. Bizantska se umjetnost, pak, krenula razvijati u trenutku kad je osnovan Konstantinopol kao novi glavni grad na Bosporu, ali tada je ona još pod velikim utjecajem zapadne produkcije. No, krajem IV. stoljeća kad se Carstvo i službeno podijelilo popola, njezin razvoj doživljava veći zamah, kulminirajući u vrijeme vladavine cara Justinijana.³²

Kao što je već istaknuto, ovaj rad će se baviti likovnom kulturom IV. stoljeća i obuhvaćati carsku umjetničku produkciju na području Rimskoga Carstva, s naglaskom na skulpturi i slikarstvu. Kršćanska produkcija toga vremena svjesno je zanemarena, da bi se

³⁰ Usporedi: Janson, 2005., 238-240.

³¹ Usporedi: Gerke, 1973., 8.

³² Usporedi: Gerke, 1973., 8.; Janson, 2005., 249.

izbjegao preveliki opseg teksta, ali su isto tako spomenuti neki momenti u razvoju likovne produkcije koji se protežu izvan spomenutih vremenskih granica, kako bi se lakše pratili pojedini likovni fenomeni.

3. Drugi dio: Amijan Marcelin

„Ovo djelo sam ja, nekadašnji vojnik i Grk, izložio prema svojim sposobnostima, počevši od početka vladavine cara Nerve, sve do Valensove smrti.“³³

Amijan Marcelin

³³ „Haec, ut miles quondam et Graecus, a principatu Caesaris Nervae exorsus ad usque Valentis interitum pro virium explicavi mensura.“, AM 31.16.9

3.1. Povijesni, društveni i religijski kontekst Rimskoga Carstva u vremenu Amijana Marcelina

Transformacija tradicionalnog Rimskoga Carstva u monarhiju orijentalnoga tipa započela je s Dioklecijanom, koji je napustio sve republikanske tradicije i započeo reorganizaciju civilne i vojne administracije, uspostavivši i novi oblik državnog uređenja: dominat, izrazito monarhistički sustav vladavine u kojem Senat gubi svaku ulogu, a car se, kao apsolutni gospodar nad podanicima, oslanja na odanost i potporu vojske. Proces je nastavljen i kroz IV. stoljeće, kad je vlast koncentrirana u rukama birokracije, odnosno, ograničenog broja visokih dužnosnika.³⁴

³⁴ Vidi: Rolfe, 1964., xxiii.

Dioklecijan je prvi uvidio da je Carstvo preveliko da bi njime upravljao jedan čovjek, te je 284. godine, odabравši Maksimijana za suvladara, organizirao novi ustroj vlasti: na čelu Carstva nalazila su se dva suvladara, koja su se nazivala Augustima. Njihov je autoritet bio jednak te su svi zakoni i edikti izdavani kao zajednički. U praksi, to je značilo da je Carstvo podijeljeno na dva dijela, istočni i zapadni, što će se kroz narednih dvjesto godina dogoditi i u formalno-pravnom smislu. Jedan je August upravljao zapadnim dijelom iz Mediolana, dok je drugi vladao na istoku iz Nikomedije. Oni nisu bili odgovorni nijednom zakonodavnom tijelu ni magistraturi. Nosili su carsku dijademu i ogrtač ukrašen draguljima, te su svi koji su im prilazili to morali činiti po razrađenoj ceremoniji. Svemu što je s njima bilo povezano dodavali su se epiteti svet (*sacer*) ili božanski (*divinus*).³⁵

Desetak godina nakon podjele vladavine između dvaju Augusta, svaki je izabrao po jednog nasljednika, Cezara. Time je 293. godine nastao novi politički sustav, tetrahija, odnosno, oblik vladavine četvorice međusobno ravnopravnih vladara od kojih svaki upravlja jednom četvrtinom teritorija. Cezari su po rangi i dostojanstvu bili jednaki Augustima, ali ipak su ovisili o njima jer sami nisu imali autoritet donošenja odluka i zakona. Glavna funkcija institucije Cezara bila je osigurati nasljednika u trenutku kad August odstupi: dotadašnji Cezar postaje Augustom koji bira novog Cezara i svog budućeg nasljednika.³⁶

Nakon što su prva dva Augusta, Dioklecijan i Maksimijan, 305. godine odstupila s vlasti, više se nije mogla oformiti stabilna tetrahija, već je došlo do građanskoga rata i borbi za vlast nad Carstvom, iz koje je kao pobjednik izašao Konstantin. On je 324., godine ostao jedinim Augustom, a Cezarima su bila proglašena njegova tri sina, Konstantin II., Konstans i Konstancije II. I dalje su postojali pretendenti na vlast, bilo među Konstantinovim rođacima, bilo među izvanjskim uzurpatorima, sve do 353. godine, kad je jednim carem ostao Konstancije II., koji je nastavio samostalno vladati do 361. godine. Iako je tetrahijski sustav u praksi ukinut, zadržana je administrativna podjela Carstva na četiri dijela, koji se nazivaju prefekturama (*praefectura*) kojima su na čelu prefekti pretorija (*praefectus praetorio*), sa sjedištima u Konstantinopolu, Sirmiju, Mediolanu te Treveru ili Eboraku. Prefektore su bile podijeljene u manje upravne jedinice dijeceze (*diacesis*) kojima su upravljali vikari (*vicarius*), koje su se, pak, dijelile u provincije pod nadležnosti upravitelja provincije (*iudex*). U vremenu koje nam Amijan opisuje postojalo je trinaest dijeceza i između sto jedne i sto dvadeset provincija. Cilj takve detaljne podjele bio je da nijedan dužnosnik ne ojača dovoljno da bi se

³⁵ Vidi: Rolfe, 1964., xxiii.

³⁶ Vidi: Rolfe, 1964., xxiv.

mogao umiješati u preuzimanje vlasti. Iz istog su se razloga strogo razdvajale vojne od civilnih titula, što je u praksi značilo da jedna osoba nije mogla u isto vrijeme obnašati i vojnu i civilnu dužnost. Osim toga, poticao se je i rivalitet među pojedinim dužnosnicima, kao što je postojala i tajna služba (*agentes in rebus*) koja je nadzirala njihov rad. Cara je sve navedeno, uz poseban ceremonijal putem kojeg se komuniciralo s njim, udaljavalo od podanika i povećavalo njegovo dostojanstvo i veličanstvo. On je fizički udaljen od naroda, nepristupačan, do njega se može doći samo preko razgranate mreže birokrata koji su nerijetko svoj položaj iskorištavali bogateći se preko mjere. Promijenila se organizacija vojske, dvorski je sustav postao iskrivljen, a car se je pretvorio u igračku u rukama moćnih pojedinaca, članova svojega najužega dvorskoga kruga, dok su pravu kontrolu držali najviši civilni i vojni dužnosnici te članovi carskoga kućanstva. Sveukupan je broj dužnosnika podijeljen u brojne stupnjeve, od kojih je svaki nosio svoju titulu i svoju oznaku ranga.³⁷

Na početku IV. stoljeća Carstvo se je susrelo s još jednom velikom novošću: promjenom državne religije. Od samih svojih početaka, rimsko je društvo izrazito religiozno. Već u legendi o osnutku grada Rima nalazimo primitivne religijske običaje: kako nam govori Livije, blizanci Romul i Rem, prilikom donošenja odluke o mjestu osnutka Rima koriste se augurijem, proricanjem iz leta ptica.³⁸ Iz rimskog kalendara poznate su nam najstarije italske svetkovine rimskoga naroda, iz vremena kad je religiozni život bio neodvojiv od poljodjelstva. Rimski je religija kroz čitavo svoje postojanje zadržala temeljni agrarni karakter, ma koliko kasnije postala izmijenjena nerazumijevanjem, unošenjem elemenata stranih pobožnosti i novih kultova. Drugi važan čimbenik u oblikovanju vjerskih svetkovina su važni politički događaji. Poljoprivreda i politika dva su pokazatelja rimskog pragmatičnog mentaliteta. Rimljani nikad nisu imali vlastitu mitologiju, a u trenutku kad su i prihvatili grčki panteon i orijentalne kultove, ipak nisu preuzeli i njihov metafizički aspekt, genealogiju bogova i kozmogoniju. U najranijim počecima, jedan je važan sloj rimskoj religiji dodala etruščanska. Kasnije, kako su osvajali dio po dio tada poznatog svijeta, Rimljani su prihvaćali bogove i običaje drugih naroda, nerijetko ih izjednačavajući i poistovjećujući sa vlastitima, vršeći proces koji nazivamo sinkretizmom i koji je simptomatičan za rimsku kulturu u svim razdobljima. Na taj je način dolazilo ne samo do međusobnog djelovanja Rima na provincije i

³⁷ Više o carskim dužnosničkim titulama vidi u: *Roman Officials in the Time of Ammianus*, u: Rolfe, John Carew, *Res Gestae in Three Volumes*, London: Harvard University Press, 1964., xxiii-xliii.

³⁸ „*Quoniam gemini essent nec aetatis verecundia discrimen facere posset, ut di quorum tutelae ea loca essent auguriis legerent qui nomen novae urbi daret, qui conditam imperio regeret, Palatium Romulus, Remus Aventinum ad inaugurandum templa capiunt.*“, Titus Livius. *Ab urbe condita*. 1. 6, 4

provincija na Rim, već do uzajamnog procesa djelovanja provincije na provinciju međusobno, što je pridonijelo stvaranju čvrste, ali složene države.³⁹

Teško je objasniti pravu prirodu odnosa Rimljana prema religiji. Važna je njezina društvena uloga, zasnovana na određenim ceremonijama, ritualima i obredima, koja je isključivala propisane dogme u koje je valjalo vjerovati. Bogove su Rimljani razumjeli kao dobronamjerna besmrtna bića koja pomažu smrtnicima u svakodnevnom životu i kojima radi toga treba izraziti zahvalnost propisanim obredima.⁴⁰ Takav je pristup olakšao implementaciju stranih vjerovanja i kultova, te je u razdoblju o kojem govorimo stvorena specifična religijska klima u kojoj su, uz već spomenutu tradicionalnu rimsku religiju, ipak prevladavali takozvani misterijski kultovi.⁴¹ Oni su nudili personalizirani odnos s božanstvom, kojega se slavilo u manjim grupama, vršeći ustaljene obrede u tajnim, skrivenim svetištima. Pristupiti kultu su mogli samo odabrani, preko pažljivo insceniranog procesa inicijacije. Podrijetlom su uglavnom s Istoka, njihov je glavni postulat borba između dobra i zla u kojoj svaki pojedinac nalazi svoje mjesto i trudi se odreći zemaljskoga i materijalnoga, koje se poistovjećuje sa lošim, kako bi postigao nagradu na drugome svijetu. Iz te dualnosti proizlazi i nov odnos prema ljudskome tijelu, koje se više ne smatra savršenim sklopom, kakvim ga je smatrala grčka filozofija, a proslavila umjetnost, već nečim čega se treba stidjeti i što treba zatomiti nauštrb duhovnoga razvitka.⁴² Popularnost misterijskih kultova je rasla u prvim stoljećima Carstva, kulminiravši u III. stoljeću, koje je s pravom u literaturi prozvano *dobom duhovnosti*.⁴³

Tradicionalna rimska religija ne daje adekvatan odgovor na pitanje što se događa s pojedincem nakon smrti. Iz klasične književnosti poznati su nam opisi silazaka mitski junaka, primjerice Herakla, Orfeja, Odiseja ili Eneje, u podzemni svijet, no oni ne donose utjehu da je zagrobni život sretniji od ovozemaljskoga. Štoviše, Homer kroz Ahilejeva usta progovara

³⁹ Za više informacija o rimskom kalendaru i najranijim svetkovinama, vidi: Milićević, Marina, *Rimski kalendar*, Zagreb: Latina et Graeca, 1990.

⁴⁰ Usporedi: Milinović, 2016., 53.

⁴¹ Grč. *mys* < *myein* (=zatvoriti usta) ili *myan* (=upućivati u tajne); grč. *mystai* (=upućeni); grč. *mysterion*, lat. *mysterium* (=tajni obred). Vidi: Tomić, Celestin, *Misterijske religije i kršćanstvo*, 1998., 180. Usporedi: Weitzmann, 1979., 130-131.

⁴² Usporedi: Milinović, 2016., 54-55.

⁴³ Sintagma korištena u naslovu izložbe iz 1977/78. godine u njujorškom Metropolitano: *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Vidi katalog: (Ur.) Weitzmann, Kurt, *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, (19.11.1977. - 12.2.1978.), New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979.

kako bi radije bio siromašni sluga među živima, nego kralj među sjenama u podzemlju⁴⁴, i to je tradicija na kojoj su odgojene generacije antičkih ljudi. U vremenu kasne antike, upravo su misterijski kultovi ti koji su prepoznali važnost davanja odgovora na to pitanje. Među njima se posebno istaklo kršćanstvo. Iz ikonografije skromnih predkonstantinovskih oslika, ali i iz velikih kršćanskih ciklusa iz narednih stoljeća, ističe se ideja da Krist nije Sudac koji prisiljava pogane na obraćenje, već donositelj spasa i nade u besmrtnost duše i uskrsnuće tijela. Upravo u tome treba tražiti glavni razlog popularnost baš te religije u vremenu kada Carstvu treba promjena da bi moglo preživjeti.⁴⁵

3.2. Rimska historiografija kasnoga Carstva i *Povijest* Amijana Marcelina

Rimska historiografija kasnoga Carstva obilježena je promjenom tematike i stila u odnosu na ranija razdoblja. Od polovice II. stoljeća dolazi do helenizacije i provincijalizacije i na polju književnosti, pa se otada nadalje pojedina važna djela rimske povijesti javljaju na

⁴⁴ „Nemoj, Odiseju dični, što umrijeh, tješiti mene / Jer bih volio biti i težak i služiti drugom / Koji svojega nema imutka te od mala živi / Negol' mrtvacima vladat, sa zemlje štono ih nestal!“, Homer, Odiseja, XI, 488-490. Prijevod: Tomo Maretić.

⁴⁵ Usporedi: Milinović, 2016., 63-65.

grčkom jeziku.⁴⁶ Po uzoru na Svetonija⁴⁷, sve je češća uporaba forme biografije u opisivanju prošlih događaja, bilo da se radi o biografijama careva, bilo znamenitih pojedinaca.

Najpoznatija zbirka biografija iz razdoblja kasnoga Carstva je *Carska povijest (Historia Augusta)*⁴⁸ s kraja IV. stoljeća koja sadrži trideset biografija careva iz razdoblja od Hadrijana do Numerijana. Treba spomenuti i povjesničara Seksta Aurelija Viktora⁴⁹, carskoga činovnika koji je postao prefektom Panonije pod carem Julijanom Apostatom i koji je sastavio povijest Carstva od Augusta do Konstantina kroz portrete careva, sačuvanu zajedno sa tekstovima o porijeklu Rimljana i znamenitim pojedincima u korpusu pod nazivima *Rimska povijest (Historia Romana)* ili *Trodijelna povijest (Historia tripartita)*. Iz istoga je razdoblja i djelo *Kratak prikaz povijesti od osnutka Rima (Breviarium ab Urbe condita)* koje je napisao Eutropije⁵⁰, rimski vojnik, sudionik Julijanove Perzijske kampanje 363. godine i glavni tajnik (*magister memoriae*) cara Valensa, kojemu je djelo i posvećeno. Sadržajno je vrlo sličan *Kratak prikaz povijesti rimskoga naroda (Breviarium rerum gestarum populi Romani)* povjesničara Rufija Festa⁵¹, također Valensova generalnoga tajnika, koji opisuje događaje od osnutka Rima do rata s Partima 369. godine. S obzirom na međusobne sadržajne i stilske podudarnosti navedenih tekstova, klasična je filologija XIX. stoljeća smatrala da su sva temeljena na jednoj carskoj povijesti⁵² nastaloj u IV. stoljeću, a koja nam je danas izgubljena.

U svim spomenutim historiografskim djelima teži se što sažetijem opisivanju čim dužeg vremenskog perioda, s ciljem da se ukratko ispriča cjelokupna rimska povijest. Zajedničko je navedenim povjesničarima da su ostvarili vojničku karijeru prije nego što su napisali povijesno djelo. Vojna je služba pravo mjesto da se promatra i sudjeluje u povijesti u

⁴⁶ Najpoznatija sveobuhvatna povijest Rima na grčkom jeziku, koja obuhvaća događaje od Enejina dolaska u Italiju do smrti Septimija Severa, jest *Rimska povijest (Ρωμαϊκή ιστορία)* Diona Kasija. Opširnije, vidi: *Dion Kasije Kokejan*, u: LAA, 1996., 148.

U ovom kontekstu treba spomenuti i Apijana, grčkog povjesničara iz II. stoljeća porijeklom iz Aleksandrije, i njegovo djelo *Rimska povijest (Ρωμαϊκή ιστορία)*, te Gaja Azinija Kvadrata, rimskog povjesničara iz III. stoljeća koji je na grčkom napisao rimsku povijest *Tisućljeće (Χιλιετηρίς)*. Opširnije, vidi: *Apijan*, u: LAA, 1996., 47.; *Azinije Kvadrat*, Gaj, u: LAA, 1996., 95.

⁴⁷ Misli se na djelo *Životi careva (De vita Caesarum)* Gaja Svetonija Trankvila, rimskog povjesničara s prijelaza I. na II. stoljeće. Opširnije vidi: *Svetonije Trankvil*, Gaj, u: LAA, 1996., 556.

⁴⁸ Opširnije vidi: *Historia Augusta*, u: LAA, 1996., 289-290.

⁴⁹ Opširnije vidi: *Aurelije Viktor, Sekst*, u: LAA, 1996., 92-93.

⁵⁰ Opširnije vidi: *Eutropije*, u: LAA, 1996., 195-196.

⁵¹ Opširnije vidi: *Fest, Rufije*, u: LAA, 1996., 205.

⁵² Prema imenu klasičnog filologa Alexandra Enmanna, koji je prvi ponudio tu tezu, spomenuta se historiografija u literaturi naziva *Enmannovom carskom poviješću (Enmannische Keisergeschichte)*.

Za opširnije informacije o navedenoj tezi, upućujem na: Alexander Enmann, *Eine verlorene Geschichte der Römischen Kaiser und das Buch De viris illustribus Urbis Romae*, u: *Philologus*, no. Supplement-Band 4, Heft 3., 1884., 337-501.

nastajanju, ona osigurava pristup brojnim usmenim svjedočanstvima i pisanim dokumentima, a ne treba niti podcjenjivati važnost iskustva u borbi za opisivanje istih.⁵³

U istoj je tradiciji nastalo i historiografsko djelo Amijana Marcelina.⁵⁴ Punim nazivom *Povijest od Nervine smrti* (*Res gestae ab excessu Nervae*)⁵⁵, djelo obrađuje razdoblje rimske povijesti od smrti cara Nerve 98. godine do bitke kod Hadrijanapola 378. godine, za vrijeme vladavine cara Valensa. Nama je od originalne trideset i jedne knjige sačuvano njih osamnaest, od četrnaeste do trideset i prve, koje se bave suvremenom poviješću, odnosno vladavinom careva Konstancija II., Julijana Apostate, Jovijana, Valentinijana i Valensa.

Kao što saznajemo od samog Amijana Marcelina, on je podrijetlom Grk i služio je kao rimski vojnik.⁵⁶ Tradicija klasične filologije smješta njegovo rođenje u Sirijsku Antiohiju, u početak druge četvrtine IV. stoljeća. U to vrijeme Antiohija je bila jedan od četiri glavna grada Rimskoga Carstva, kozmopolitsko središte u kojem su živjeli Grci, Sirijci, Židovi i stanovnici različitih drugih narodnosti. Njegova je obitelj bila imućna te su mu mogli osigurati kvalitetno primarno obrazovanje. Kao mladić pristupio je carevoj osobnoj gardi (*protectores domestici*), a već 353. počeo je služiti pod zapovjedništvom Ursicinija, glavnoga zapovjednika istočnih četa, s kojim je sudjelovao u svim važnim bitkama, opisanima u *Povijesti*. Sudjelovao je i u Perzijskoj kampanji 363. godine, pod vodstvom Julijana Apostate, nakon koje je odstupio iz vojske i neko vrijeme živio u rodnoj Antiohiji. Sudjelovao je u Valensovom porazu od Gota u bitci kod Hadrijanapola 378. godine, nakon koje konačno odstupa iz vojske te putuje u Rim. Putem istražuje bojišta i priprema materijal za pisanje *Povijesti*. Trajno se nastanio u Rimu osamdesetih godina IV. stoljeća, gdje je, u prvoj polovici devedesetih, i umro.⁵⁷

Povijest od Nervine smrti je historiografsko djelo koje je u isto vrijeme i osobno i objektivno. Široko je polje tema koje obrađuje uz glavnu narativnu liniju vezanu uz aktualne vladare i njihove vojne pohode. Sadrži mnogo ekskursa u kojima se objašnjavaju različiti

⁵³ Vidi: Sabbah, 2003., 51-52.

⁵⁴ Amijan Marcellin u naslovu je ovoga rada, stoga će njemu i njegovom djelu biti posvećena zaslužena pažnja. Dalje slijedi moj sažetak njegova života i djelovanja, temeljen na leksikonskoj natuknici u Leksikonu antičkih autora, uvodnim poglavljima o piscu, te njegovom životu, djelovanju i stilu u Harvardovu izdanju *Res gestae in Three Volumes* te ostalim biografskim poglavljima u pregledima antičke historiografije navedenima u *Popisu literature*.

⁵⁵ Vidi: LAA, 1996., 23.

⁵⁶ „Ovo djelo sam ja, nekadašnji vojnik i Grk, izložio prema svojim sposobnostima, počevši od početka vladavine cara Nerve, sve do Valenove smrti.“, AM 31.16.1

⁵⁷ Vidi: Rolfe, 1964., ix-xv.

prirodni fenomeni, opise naroda koji žive uz rimske granice, kao i Amijanova viđenja rimskoga društva te detalje i iskustva iz njegovoga vlastitoga života.⁵⁸

S obzirom na to da je djelo nepotpuno sačuvano, ne može se znati mnogo o njegovoj originalnoj dužini i strukturi, metodologiji te datumu nastanka. Klasični se filolozi uglavnom slažu u mišljenju da je Amijan Marcelin želio napisati nastavak Tacitovih *Povijesti (Historiae)* koje završavaju Domicijanovom smrću. Smatra se da je prvih trinaest knjiga pokrivalo razdoblje od 96. do 353. godine, dok sačuvanih osamnaest pokriva razdoblje od svega dvadeset i pet godina, od 353. do 378, čime se sugerira sažetost prikaza događaja iz vremena kojem autor ne svjedoči, već o kojem saznaje iz drugih pisanih izvora.⁵⁹ Sačuvane knjige pokazuju slobodu u pripovijedanju: Amijan ne poklanja jednaku pažnju svakoj godini ni svakom događaju, neke dijelove sažima, a neke naširoko opisuje, kako bi ih naglasio. Događaji koji su mu osobno važni ili u kojima je sam sudjelovao, opisani su detaljnije i bogatije, dok su neki drugi samo usput spomenuti. S obzirom na Amijanovu naklonost caru Julijanu Apostati, ne čudi da je upravo njegova, premda kratka vladavina, zauzela najveći dio djela.⁶⁰

Velik dio djela temelji se na osobnom promatranju i iskustvu. Amijan želi napisati sveobuhvatnu povijest, unatoč vladajućoj popularnosti biografskog žanra. Unatoč tome, njegovo djelo sadrži biografske elemente, no ne prati pravila kompozicije žanra, niti se njima ograničava. Njegova je *Povijest* napisana za obrazovanu rimsku publiku, posebice za suvremeni Simahov krug. Unatoč tome što je bio Grk, svoje je djelo napisao na latinskome jeziku, kojega je naučio služeći u vojsci.⁶¹

Amijan Marcelin je proveo čitav život na relaciji između istočnog i zapadnog svijeta, Antiohije i Rima, i oba su jednako važna za ustroj njegova života i njegov književni rad. Nakon bitke kod Hadrijanapola on zauvijek napušta vojsku i posvećuje se pisanju. Želja da postane povjesničarom rodila se vjerojatno u Antiohiji, jednom od glavnih mjesta gdje se je stvarala povijest Carstva, gdje je Amijan imao priliku da izbliza promatra sve glavne događaje, čak i da u njima sudjeluje. Kad je došao u zrelu dob, ono što je skromno započeo

⁵⁸ Usporedi: Sabbah, 2003., 46.

Najpoznatiji su ekskursi o suvremenoj društvenoj situaciji u Rimu u kojima Amijan izražava snažne kritike protiv mana senata i rimskoga naroda. Tu se vide njegovi intimni stavovi vezani uz privatnu i osobnu etiku, dok se suvremeni problemi društva i države povezuju s moralnim propadanjem rimskoga plemstva. Vidi: AM 14.6 i AM 28.4.

⁵⁹ Usporedi: Sabbah, 2003., 47-48.; Rolfe, 1964., xvi.

⁶⁰ Usporedi: Sabbah, 2003., 49-50.

⁶¹ Usporedi: Rolfe, 1964., xviii-xx.

kao memoare, uznapredovalo je u panegirik caru Julijanu Apostati.⁶² Nakon što se je nastanio u Rimu, dostupni su mu postali glavni državni arhivi i knjižnice, dokumentacija potrebna za pisanje općenite povijesti carstva.⁶³

Amijanovo djelo karakterizira objektivno i nepristrano pisanje⁶⁴, stoga je teško zaključiti što autor misli o pojedinim fenomenima, primjerice, o kršćanstvu. Općenit je dojam da je kasna antika razdoblje u kojem se nova religija afirmira nauštrb staroj, razdoblje neprijateljstva i otvorenog sukoba. Iz Povijesti se ne može zaključiti ništa slično. Štoviše, dobiva se dojam da je njihov suživot relativno miran, ako zanemarimo kratka razdoblja podignutih tenzija, kao što je Julijanova vladavina. Amijan na nekoliko mjesta spominje kršćane, ali ne u neprijateljskom kontekstu. Može se zaključiti da su kršćani kao grupa ponekad izazivali nemire, ali za to on ne krivi njihovu vjeru, već pojedince koji teže sukobima, a kakvih ima u svim društvenim skupinama. Kad govori o njima, spominje ih odmjerenim tonom, navodeći i njihove mane i vrline. U skladu je to s konceptom opće povijesti koju želi sastaviti, u kojem nema mjesta za široko bavljenje religijskim pitanjima, već su na prvom mjestu prepričavanja važnih bitaka i političkih događaja. Spominjanje religije ograničeno je na povremene zakonske odredbe, žrtve, proročišta i ceremonije. Julijan Apostata, iako poznat kao car koji je pokušao obnoviti antičku religiju, za Amijana nije vođa poganske crkve niti religijski fanatik, već veliki vojnik i vojskovođa te filozof. On je kod Amijana prikazan sasvim drugačije nego što je prikazan u djelima crkvenih povjesničara IV. stoljeća, čije su glavne preokupacije religijske teme, dok su političke i vojne informacije u drugome planu.⁶⁵

U povijesti antičke književnosti, *Povijest Amijana Marcelina* poznata je kao posljednje djelo sekularne historiografije zapadnoga svijeta.⁶⁶ Koliko će se dugo na pojedinom mjestu antička historiografija zadržati ovisilo je prije svega o stupnju očuvanosti antičke tradicije. U istočnoj, grčkoj sferi antičkoga svijeta klasična se je tradicija puno duže zadržala, stoga ne čudi da je posljednju latinsku povijest napisao Grk, iako na latinskome jeziku.⁶⁷

⁶² „Sve što ću sada ispričati [...] ticat će se hvalospjeva.“, AM 16.1.3

⁶³ Usporedi: Sabbah, 2003., 52-53.

⁶⁴ „Smatram da djelo, čiji je cilj da iznese istinu, nisam nikada svjesno nagrdio, bilo prešućujući bilo lažući.“, AM 31.16.2

⁶⁵ Sabbah, 2003., 66-70.

⁶⁶ Vidi: Sabbah, 2003., 71.

⁶⁷ Usporedi: Sabbah, 2003, 71

3.3. Sadržaj *Povijesti Amijana Marcelina*

Trenutak u kojem se uključujemo u povijesna zbivanja preko Amijanove *Povijesti* je 353. godina i vladavina cara Konstancija II. Još 351. godine, dok se Konstancije II. sukobljavao sa uzurpatorom Magnencijem, Cezarom je proglasio svojega rođaka Konstancija Gala, te ga je poslao na istok da se obračuna s Perzijancima. Amijanov XIV. knjiga počinje opisima Galove arogancije i okrutnih postupanja u Antiohiji.⁶⁸ Nakon što ga je zbog lošeg vladanja Konstancije II. dao ubiti, namamivši ga u Mediolan pričom o proglašenju suvladarom, 355. godine Cezarom je proglašen njegov polubrat Julijan.⁶⁹ On je kao Cezar pobijedio Alemane u poznatoj bitci kod Argentorata, učvrstio granicu prema Germanima te proveo mnoge administrativne promjene na području Galije.⁷⁰ U to vrijeme traju mirovni pregovori s perzijskim kraljem Šaputom, koji su kulminirali Šaputovim posjetom Rimu.⁷¹ Unatoč tome, došlo je do sukoba i odlučujuće bitke kod Amide, koja je predstavljala veliki poraz za Rimljane i radi kojega je Amijanov nadređeni Ursicinije smijenjen kao zapovjednik vojske.⁷² S Julijanovom rastućom popularnosti u zapadnim provincijama, raste i Konstancijeva ljubomora te se na dvoru kuju planovi kako bi ga se zbacilo s vlasti. U međuvremenu, dok traje Konstancijeva perzijska kampanja, Julijana su galske čete proglasile Augustom, te njih dvojica krenu jedan na drugoga kako bi se sukobili. Konstancije je ipak 361. umro, tako da do sukoba nije došlo, a tranzicija je vlasti prošla mirno.⁷³ Julijanovoj vladavini Amijan je posvetio najviše pažnje: govori o njegovom povratku staroj rimskoj religiji i napuštanju kršćanstva te o njegovoj perzijskoj kampanji koja je završila neuspjesima i smrću 363. godine.⁷⁴ Vojska je za sljedećeg cara izabrala Jovijana, koji je potpisao mir s Perzijom ustupivši joj neke rimske pogranične provincije i gradove te koji je ubrzo nakon toga umro.⁷⁵ Nakon njega su zavladała braća Valentinijan i Valens, koja su vodila ratove s Alemanima i Gotima te barbarskim plemenima u Britaniji, Africi i Armeniji.⁷⁶ U Panoniji su se sukobili sa Kvadima i Sarmatima, prilikom čega je Valentinijan umro, a njegovim su nasljednicima proglašeni sin Gracijan i nećak Valentinijan II.⁷⁷ Amijan svoje pripovijedanje

⁶⁸ Vidi: AM 14

⁶⁹ Vidi: AM 15

⁷⁰ Vidi: AM 16-18

⁷¹ Vidi: AM 16

⁷² Vidi: AM 18-20

⁷³ Vidi: AM 21

⁷⁴ Vidi: AM 22-25

⁷⁵ Vidi: AM 25

⁷⁶ Vidi: AM 26-29

⁷⁷ Vidi: AM 30

završava bitkom kod Hadrijanapola 378. godine u kojoj je rimska vojska doživjela poraz od Gota i nakon koje su Rimljani bili prisiljeni prihvatiti barbare kao saveznike naseljene na teritoriju Carstva.⁷⁸

Sljedeće je godine, koju Amijan više ne obrađuje u svojim pisanjima, na prijestolje stupio Teodozije I., kasnije prozvan Velikim, koji je i službenom carskom odlukom podijelio Carstvo na Istočno i Zapadno, nakon čega ono više nikad neće biti ujedinjeno, te se počinje razvijati u dva različita pravca. Tradicionalne su carske institucije i običaji preživjeli u njegovom istočnom dijelu, Bizantu, koje je nastavilo postojati kao kršćansko carstvo još preko tisuću godina, dok je zapadni dio pokleknuo pod navalama barbarskih plemena koja su počela osnivati vlastite države i kraljevstva na nekadašnjem carskom teritoriju.

⁷⁸ Vidi: AM 31

3.4. Rim u IV. stoljeću na temelju *Povijesti* Amijana Marcelina

Povijest je napisana, objavljena i javno čitana u Rimu, u koji Amijan dolazi osamdesetih godina IV. stoljeća.⁷⁹ O njegovu boravku u Rimu najbolje svjedoče dva odlomka, takozvane rimske digresije, u kojima na kritički način opisuje urbani život na kraju IV. stoljeća.⁸⁰

Iščitavajući odlomke, upoznajemo društvenu elitu druge polovice IV. stoljeća: aristokrati iskazuju svoje bogatstvo na pretjerane načine, noseći nekoliko slojeva pretjerano dekorirane odjeće napravljene od skupih materijala i zauzimajući poze u javnosti u kojima se najbolje vidi svaki raskošni detalj⁸¹; noseći skup nakit u prilikama kada nakit nije uopće potreban, primjerice, prilikom posjeta termama⁸²; na njihovim se ekstravagantnim večerama nalaze popularni vozači kočija i kockari, dok za učenjake nema pristupa⁸³; razmeću se bogatstvom i preuveličavaju svoja postignuća⁸⁴, pozivajući u goste ulizice koje će im laskati⁸⁵; ne cijene obrazovanje, već provode dane u dokolici⁸⁶; praznovjerni su i lakovjerni⁸⁷, a njihove su društvene vrijednosti poremećene⁸⁸. Unatoč tome što Amijan napada bogate

⁷⁹ Usporedi: Sabbah, 2003., 50.

⁸⁰ Radi se o odlomcima u četrnaestoj, odnosno dvadeset i osmoj knjizi: 14.6 i 28.4. Za više informacija, upućujem na članak: Pack, Roger, *The Roman Digressions of Ammianus Marcellinus*, u: Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 84, 1953., 181-189.

⁸¹ „*Drugi se, pak, najviše ponose nosiljkama višima i haljinama raskošnijima od uobičajenih. Znoje se pod težinom ogrtača koje omotane oko vrata pričvršćuju pod samim grlom i koji su tako tanki da lelujaju na najmanjem povjetarcu, kao i pri čestim pokretima ruku, osobito ljevice, tako da se naziru tunike izvezene raznobojnim nitima i slikama različitih životinja.*“, AM 14.6.9

⁸² „*Kad dolaze u Silvanovo kupalište ili ljekovite Mamejine toplice, kako tko od njih izlazi iz vode, briše se vrlo tankim lanenim ručnikom, zatim pažljivo bira odjeću koja na suncu daje diskretan odsjaj, a koje je svaki pojedini ponio dovoljno za jedanaestero ljudi. Najzad izabравši nešto, obuče se, i stavi na prste prstenje izrađeno po mjeri koje je, da se ne bi oštetilo zbog vlage, čuvao sluga.*“, AM 28.4.19

⁸³ „*Jer, učene i razborite ljude izbjegavaju kao da su beskorisni ili da donose nesreću. Događa se čak i to da [...] primivši mito, puste na gozbu beznačajne goste niskog podrijetla.*“ AM 14.6.15

⁸⁴ „*Pa, kao što jedni laskaju hvalisavim vojnicima, pripisujući im borbe protiv nekoliko tisuća neprijatelja, tako drugi, diveći se konstrukcijama stupova, pričvršćenima na visokoj fasadi, i zidovima načinjenima od blistavoga kamena, uzdižu domaćine među nebesnike.*“, AM 28.4.12

⁸⁵ „*Njihove domove često posjećuju besposleni brbljavci koji plješču domaćinu i odobravaju svaku njegovu riječ, odražavajući svojim laskanjima ponašanje parazita iz komedija.*“, AM 28.4.12

⁸⁶ „*Neki, opet, mrze nauku kao otrov, a Juvenala i Marija Maksima vrlo pažljivo čitaju, te se ni u najvećoj besposlenosti ne prihvaćaju drugih knjiga doli ovih.*“, AM 28.4.14

⁸⁷ „*Mnogi od onih koji poriču postojanje viših sila na nebu ne izlaze u javnost, niti ručaju, niti misle da se mogu okupati, prije nego što pažljivo prouče dnevni horoskop i saznaju, primjerice, gdje se nalazi znak Merkura ili koliki dio zvijezda Raka zauzima Mjesec prolazeći nebeskim svodom.*“, AM 28.4.24

⁸⁸ „*I možeš, kud god pogledaš, vidjeti mnoge žene sa kosom uvijenom u kovrče, koje bi, da su se udale, po svojim godinama mogle roditi troje djece, kako nogama, dok im ne dosadi, čiste pločnike i prikazuju nebrojene scene iz kazališnih komada.*“, AM 14.6.20

„*A kad čuju da se iznenada pojavila nova prostitutka ili neka nova bludnica među gradskom svjetinom, natječu se tko će prvi doći do nje. I to dozvoljavaju potomci onih u čije je vrijeme cenzorskom odlukom kažnjen senator koji se je usudio poljubiti svoju ženu ispred njihove kćeri, jer se to tada smatralo nepristojnim.*“, AM 28.4.9

aristokrate, to ne znači da gaji simpatije prema običnim ljudima: gradska je sirotinja zainteresirana samo za krčme, kazalište, kockanje i utrke konja⁸⁹.

Ovi su odlomci bez presedana u antičkoj historiografiji. U njima Amijan Marcelin pruža pravi primjer uvida u vlastito iskustvo i stavove, a ujedno su i dokaz njegove tradicionalističke opredijeljenosti u religiji i politici.⁹⁰ U odlomku u kojem Amijan žaluje zbog ksenofobije Rimljana⁹¹ vidljivo je njegovo osobno iskustvo dolaska u glavni grad i početno neprijateljstvo na koje je naišao kao obrazovani stranac okružen neukim lokalnim stanovnicima. Oni su satira društvenih prilika i svakodnevnog života, uz neizostavan kontrast idealizirane prošlosti i pokvarene sadašnjosti^{92, 93}

⁸⁹ „Od pripadnika niske i siromašne svjetine, neki noći provode po krčama, neki se kriju u sjeni platna razapetog nad kazalištem [...] ili kockaju, puni strasti [...] ili, što im je najdraže, od izlaska pa do zalaska sunca, raspredaju o manama i vrlinama konja i jahača.“, AM 14.6.25

⁹⁰ Vidi: Rohrbacher, 2007., 468-469.

⁹¹ „A sada isprazna nadmenost pojedinih ljudi smatra da je bezvrijedno sve što se rađa izvan zidina Grada [...]“, AM 14.6.22

⁹² „Rim [je] nekada bio središtem svih vrlina [...]“, AM 14.6.21

„To i tomu slično ne dozvoljava da se u Rimu radi išta ozbiljno i vrijedno spomena.“, AM 14.6.26

⁹³ Vidi: Rohrbacher, 2007., 469.

3.5. Vizualno u *Povijesti Amijana Marcelina*

U Amijanovoj *Povijesti* nema konkretnog govora o umjetnosti razdoblja o kojemu piše, ali iz njegovih se opisa suvremenih događaja i ličnosti može iščitati mnogo toga i o vizualnoj kulturi toga vremena.

Ogledni primjer ceremonije iz koje se može iščitati važnost vizualnoga u IV. stoljeću jest ulazak cara Konstancija II. u Rim 357. godine.⁹⁴ Prema opisanom uzorku održavale su i se i druge ceremonije vezane uz vladara, a koje možemo vidjeti prikazane na likovnim spomenicima.⁹⁵ One su duboko ukorijenjene u društvo i odražavaju obilježja vladajućeg ukusa IV. stoljeća. Njihova su glavna obilježja teatralnost, dramatičnost, namještenost i sklonost pretjerivanju, koja se sa vladajućeg sloja društva prenose na ostale slojeve stanovništva. Ta obilježja, karakteristična za likovnu umjetnost, mogu se pronaći i u drugim oblicima i običajima te među svim društvenim skupinama. Može se zaključiti da umjetnost IV. stoljeća s velikom točnošću reflektira ukus široke publike te da je daleko od toga da je izolirana u vladajućem društvenom sloju.⁹⁶

Iz poglavlja u kojima Amijan opisuje gradski život u Rimu osamdesetih godina IV. stoljeća⁹⁷ vidljiv je fenomen prijenosa ideja i običaja između različitih društvenih slojeva: aristokrati se u uređenju kuća, organiziranju zabava, pojavljivanju u javnosti i njegovanju društvenih običaja izjednačuju s carem.⁹⁸

Spomenuti se fenomeni ponajbolje odražavaju u oblikovanju arhitekture i odjeće. Tendencija je kasnorimske privatne arhitekture prema grandioznim efektima, posebice vidljivima u uređenju dvorane za primanje, prostorije koja se u privatnoj arhitekturi javlja po uzoru na arhitekturu carske palače. Freske i mozaici iz IV. stoljeća prikazuju modu u odijevanju, gdje je vidljivo da bogataški stil oblačenja prevladava i na nižoj razini, među magistratima i vojnicima. Na taj se način stvara vizualno homogeno društvo u kojem najvažniju ulogu igra teatralnost, a cilj je zadiviti promatrače.⁹⁹

⁹⁴ AM 16.10.4-17

⁹⁵ Vidi četvrto poglavlje ovoga rada: *Treći dio: Transformacija likovnoga jezika u IV. stoljeću*.

⁹⁶ Usporedi: MacMullen, 1964., 435.

⁹⁷ AM 16.4 i Am 28.4

⁹⁸ Usporedi: MacMullen, 1964., 435-436.

⁹⁹ Usporedi: MacMullen, 1964., 436.

U odnosu na tradicionalni rimski likovni jezik, došlo je do zamjetne promjene ukusa. Zbog društvenih i političkih promjena o kojima je bilo riječi i u likovnim se umjetnostima, kao i u cjelokupnoj vizualnoj kulturi toga vremena, počinju vrednovati neklasični elementi koji u centar dolaze iz provincija i koji utječu na vladajuću kulturu stvarajući eklektični ukus. Pitanja umjetnosti i socijalne povijesti postaju neraskidivo povezana te se stvara fenomen jedinstvene kasnoantičke kulture, čiji su ciljevi izražavanje ideja, bilo vjerskih, bilo političkih, te iskazivanje statusa i imutka pojedinca, koji samom svojom pojavom želi pokazati svoju društvenu ulogu.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Usporedi: MacMullen, 1964., 454.

4. Treći dio: Transformacija likovnoga jezika u IV. stoljeću

*„Stil u umjetnosti ne mora umrijeti; više se mijenja nego što se razvija i obično postoji usporedno s drugim stilovima s kojima se miješa na načine strane biologiji. Zbog toga se promjena, preporod i istovremenost čine kao bolje ideje za istraživanje od smrti klasične umjetnosti.“*¹⁰¹

Richard Reece

U narednim poglavljima pratit ćemo transformaciju antičke umjetnosti ukazujući na likovne primjere koje je moguće iščitati iz Amijanove *Povijesti*.

Promjene u likovnome izrazu moguće je pratiti počevši od druge polovice II. stoljeća, preko novih obilježja skulpture iz razdoblja dinastije Antonina, zatim afirmacije provincijalizma za vrijeme dinastije Severa, preko pedesetogodišnjeg razdoblja političke nesigurnosti i vladanja takozvanih vojničkih careva, pa do potpunog dokidanja realizma u službenoj carskoj skulpturi iz razdoblja tetrarha, novina koje je uveo Konstantin, sve do IV. stoljeća kada možemo govoriti o utvrđenim obilježjima kasne antike, koja će se ponoviti i kasnije, posebice u umjetnosti Justinijanova doba u Raveni.

Prvo će biti riječi o promjenama u prikazu portreta vladara, zatim ponešto o najvažnijim carskim ceremonijama i načinu na koji su one prikazivane, te, naposljetku, o sudbini mitoloških tema i motiva u kršćanski orijentiranom Carstvu.

¹⁰¹ „An art style need not die; it changes rather than develops; and it usually co-exists with other styles and intermingles in a way totally foreign to biology. Change, revival, and co-existence seem therefore to be better ideas for examination than the death of classical art.“, Reece, 1983., 234.

4.1. Kasnoantička portretistika

Najprepoznatljiviji oblik umjetničkog izražavanja svakako je portret. U jednakoj mjeri portret mora zadovoljiti fizičku sličnost s modelom kao i umjetnička stremljenja vremena u kojem nastaje. S obzirom na to da se temelje na osobnim karakteristikama modela, inherentna je osobina portreta mogućnost precizne identifikacije i datacije. U tom su smislu od najveće koristi carski portreti: postoji više različitih prikaza istoga modela, u različitim medijima, iz različitih radionica, dok su za utvrđivanje sličnosti u razdobljima dinamične izmjene vladara osobito prikladni portreti na novcu.¹⁰²

Tradicionalni tip vladarskoga portreta mijenja se u vrijeme vladavine cara Hadrijana.¹⁰³ Usporedimo li njegove portrete (Vidi: Slika 1. Hadrijan, portretni prikaz, Musei Vaticani, Rim; Slika 2. Hadrijan, portretni prikaz, Louvre, Pariz) sa portretima ranijih careva (Vidi: Slika 3. Trajan, portretni prikaz, Musei Vaticani, Rim), na prvi pogled primjećujemo novosti kako u ikonografiji vladarskoga portreta, tako i u tehnici izrade, unatoč istoj vrsti materijala u kojoj su spomenuti primjerci izrađeni. Hadrijan je u carsku ikonografiju uveo modu nošenja brade. Taj novi element nije samo pokazatelj njegove ljubavi prema grčkoj kulturi i poistovjećivanja s grčkim herojima, već je rezultat novog shvaćanja o tome kako bi vladar trebao biti prikazan pred svojim podanicima. U onovremenim povijesnim i filozofskim raspravama¹⁰⁴ ističe se metafizička kvaliteta vladarevih očiju, koje odražavaju kvalitete njegova karaktera, kao i izrazita pažnja koju je vladar posvećivao šišanju i oblikovanju kose i brade, koje postaju najvažnijim elementom carske rimske ikonografije. Usporedno s novom filozofijom, prigrljene su i nove tehnike izrade: oblikovanje zjenice i šarenice urezivanjem rubne linije, odnosno izdubljivanjem, kao i oblikovanje kose i brade uz pomoć svrdla, za razliku od ranijih portreta na kojima su navedeni detalji bili naglašivani bojom. Naglasak je na skulptorskim kvalitetama izrade, kao i na teksturi materijala, pri čemu se posebno pazi na postizanje kontrasta između glatke obrade kože i grube obrade kose i brade.¹⁰⁵

Portreti careva Antoninske dinastije, Antonina Pija, Marka Aurelija, Lucija Vera i Komoda, izrađeni su prema istim principima kao i Hadrijanovi portreti (Vidi: Slika 4. Antonin Pio, portretni prikaz, Gliptoteka, München; Slika 5. Marko Aurelije, portretni prikaz, Louvre;

¹⁰² Usporedi: Weitzmann, 1979., 2.

¹⁰³ „*His portraiture completely transformed the Roman imperial tradition.*“, Strong, 1976., 171.

¹⁰⁴ Spominje ih Strong: *Historia Augusta*, te Polemo iz Laodikeje, Dion Kasije i Sinezije iz Kirene. Vidi: Strong, 1976., 171.

¹⁰⁵ Usporedi: Strong, 1976., 171.

Slika 6. Lucije Ver, portretni prikaz, Louvre; Slika 7. Komod, portretni prikaz, Musei Capitolini). Detalji oblikovanja oka, kose i brade skulptorski su naglašeni urezivanjem i udubljivanjem, kao što je naglašen i kontrast između duboko modelirane kose i glatke teksture površine lica. Strong, zbog naglaska na obradi kose, razdoblje Antonina naziva *razdobljem dlakavih careva*.¹⁰⁶ Zbog naglaska na tehničkoj vještini obrade mramora, portreti vladara gube individualna obilježja i postaju međusobno veoma sličnima.¹⁰⁷ Portreti careva mogli su se vidjeti u gotovo svakom dostupnom mediju, što dokazuju dva rijetka sačuvana primjerka portreta u zlatu i srebru Marka Aurelija i njegova suvladara Vera (Vidi: Slika 8. Marko Aurelije, portretna bista, Musée Romain, Avenches; Slika 9. Lucije Ver, portretna bista, Museo di Antichità, Torino).¹⁰⁸ Iz ovoga razdoblja sačuvan je i konjanički spomenik Marku Aureliju izveden u bronci (Vidi: Slika 10. Marko Aurelije, konjanički spomenik, Musei Capitolini, Rim). U carskom razdoblju rimske umjetnosti ovaj je tip bio osobito često korišten, bilo kao slobodnostojeća skulptura u prostoru, bilo kao prikaz na kovanicama.¹⁰⁹

Nakon što je Komod bio ubijen krajem 192. godine, u Rimskome je Carstvu došlo do građanskoga rata i borbi za vlast. Naredna je godina bila obilježena sukobima između petorice pretendena na prijestolje, Pertinaksa, Didija Julijana, Pescenija Nigra, Klodija Albina te Septimija Severa, koji je najzad izašao kao pobjednik i osnovao novu dinastiju, prvu koja je podrijetlo vukla iz jedne od provincija, Afrike. Za razliku od antoninskih portreta koji su odražavali prosperitet vremena u kojemu su nastajali, portreti severovskih careva svojom su ikonografijom morali pokušati opravdati uzurpaciju vlasti.¹¹⁰ Septimija je Severa carem proglasila vojska u Panoniji, gdje je obavljao funkciju guvernera provincije, i premda ga je Senat podržao u njegovoj novoj ulozi, nije se smjelo zanemariti niti važnost javne slike koju je car pružao o sebi. Na najranijim se portretima pojavljuje kao grub vojnik, kasnije se povodi za antoninskim modelima, nastojeći se približiti portretima Antonina Pija i Marka Aurelija (Vidi: Slika 11. Septimije Sever, portretni prikaz, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen), da bi naposljetku u ikonografiju svoga portreta uveo elemente ikonografije boga Serapisa (Vidi: Slika 12. Septimije Sever, portretni prikaz, Kunsthistorisches Museum, Beč), odajući na taj način počast svojem zaštitnome božanstvu, te, posredno, naglašavajući svoje provincijsko podrijetlo dajući mu legitimitet božanske zaštite. Do sada još nismo imali primjer cara koji bi

¹⁰⁶ „The dominance of hair, certainly under the influence of classical physiognomical theorizing, makes the age of the Antonines the 'age of the hairy emperors'.“, Strong, 1976., 200.

¹⁰⁷ Usporedi, Strong, 1976., 200. i 212-213.

¹⁰⁸ Usporedi, Strong, 1976., 214-215.

¹⁰⁹ Usporedi: Strong, 1976., 214.

¹¹⁰ „Antonine portraiture reflected the confidence of the age; that of the Severans the self-conscious striving to justify the usurpation of rule.“, Strong, 1976., 228.

tako neposredno svojim likom imitirao božanski, što je karakteristično za vrijeme u kojem se stav prema vladaru počinje mijenjati na način da bude prihvaćen božanstvom još za vrijeme života.¹¹¹ Njegov nasljednik Karakala njeguje jednostavniji tip portreta, u potpunosti naturalistički, usporediv s kasnijim portretima vojničkih careva, pri čemu se na izrazu lica i u pogledu jasno odražava njegov grub karakter (Vidi: Slika 13. Karakala, portretni prikaz, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen; Slika 14. Karakala, portretni prikaz, Gatchina). Karakalu je naslijedio Elagabal (Vidi: Slika 15. Elagabal, Musei Capitolini, Rim), ekscentrik koji je osamdesetak godina prerano pokušao izvesti ono što će kasnije uspjeti Dioklecijanu: izbaciti Senat iz donošenja odluka vezanih uz Carstvo, uzdignuti sebe na razinu božanstva te ustrojiti državu po principima istočnjačkih monarhija, zbog čega je i ubijen. Nakon njega zavladao je Aleksandar Sever (Vidi: Slika 16. Aleksandar Sever, portretna bista, Musei Capitolini, Rim), posljednji član dinastije Severa. Njihovi se portreti mogu pripisati sasvim drugoj tradiciji, koja kombinira jednostavnost detalja blisku portretima iz vremena republike, s odsutnim izrazom lica koji se čini prikladnim za utjelovljenje cara božanstva.¹¹²

Aleksandar je posljednji vladar čiji portreti pokazuju jasnu carsku politiku. U razdoblju između njegova ubojstva 235. i Dioklecijanova dolaska na vlast 284. godine, uslijedit će pola stoljeća tzv. vojničke anarhije, u kojima će se izmijeniti mnoštvo kratkotrajnih vladara i pretendenta na prijestolje. Nastojanje Aleksandra Severa da nametne jasan koncept carskoga lika prekinuto je, a mnogobrojni su se kratkotrajni carevi morali suočiti s problemom kako se predstaviti rimskoj javnosti.¹¹³ U tom je razdoblju veoma čest bio slučaj da su vojska i Senat promovirali svaki svojega predstavnika, a koji je kandidat pripadao kojoj strani često se može prepoznati promatranjem njihovih službenih portreta. Uočiti ćemo to promotrimo li portrete Trebonijana Gala (Vidi: Slika 17. Trebonijan Gal, statua, Metropolitan Museum, New York) i Galijena (Vidi: Slika 18. Galijen, portretni prikaz, Staatliche Museen, Berlin). Prvi je jedan od vojničkih careva, vladao je od 251. do 253. godine, a došao je na vlast aklamacijom nakon što je njegov prethodnik ubijen, dok je drugoga Senat proglasio carem 260. godine. Vojnički su carevi prikazivani strogima i mrgodnima, grubih crta lica, kratko podšišane kose ili sasvim ćelavima, dok su senatorski kandidati prikazivani ljubaznijima, blažeg izraza lica i sa više kose, uzvišenijeg i samodopadnijeg izraza, u skladu s tradicionalnom carskom portretistikom. Galijenov se, pak, portret stilom može usporediti sa tradicijom koja je započeta u vrijeme Aleksandra Velikog, a

¹¹¹ Usporedi: Strong, 1976., 228.

¹¹² Usporedi: Strong, 1976., 228.

¹¹³ Usporedi: Strong, 1976., 250.

koja se je nastavila u rimskoj umjetnosti na portretima Augusta i ostalih vladara iz prvog stoljeća Carstva: pogled upravljen malo iznad promatrača, prema nebesima, čime se želi naglasiti božansko poslanje vladara i njegove misije.¹¹⁴

S Trebonijanovim portretom možemo usporediti i portrete Maksimina Tračanina (Vidi: Slika 19. Maksimin Tračanin, portretni prikaz, Musei Capitolini, Rim), Balbina (Vidi: Slika 20. Balbin, portretni prikaz, Hermitage, Sankt Petersburg) i Filipa Arapina (Vidi: Slika 21. Filip Arapin, portretni prikaz, Musei Capitolini, Rim), dok sličnosti s Galijenovim portretom primjećujemo na portretima Gordijana III. (Vidi: Slika 22. Gordijan III., portretni prikaz, Louvre, Pariz) i Trajana Decija (Vidi: Slika 23. Trajan Decije, portretni prikaz, Musei Capitolini, Rim).

Na portretima Diklecijana (Vidi: Slika 24. Dioklecijan, portretni prikaz, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen) i Maksimijana (Vidi: Slika 25. Maksimijan (?), portretni prikaz, Arheološki muzej, Istanbul) vidljivo je da su obje struje prikazivanja još uvijek prisutne i na kraju III. stoljeća, kad je strogi, vojnički stil portretiranja doživio svoj vrhunac u porfirnim prikazima tetarha (Vidi: Slika 26. i 27. Tetrarsi, portretna skupina, Bazilika sv. Marka, Venecija).¹¹⁵ Uskoro je u vladarskoj portretistici nastupila moda krajnje redukcije forme, koja je bez prethodnog uzora u rimskoj umjetnosti, i zbog koje je postalo teško, pa i nemoguće identificirati portretiranoga (Vidi: Slika 28. Glava cara (Galerije?), portretni prikaz, Arheološki muzej, Kairo; Slika 29. Glava cara (Galerije?), portretni prikaz, Ashmolean Museum, London).¹¹⁶

Promatrajući vladarsku portretnu bistu pronađenu u Athribisu (Slika 28.) uočavamo specifičnosti likovnog jezika carske skulpture iz razdoblja tetrahije. Načinjena je u porfiru, kamenu koji se obično koristio u faraonskoj egipatskoj umjetnosti, i već se u tome vidi promjena koju Dioklecijan uvodi u Carstvo, koje postaje slično istočnjačkoj monarhiji. Odabir toga materijala, najtvrdog poznatog kamena u antici, za izradu portreta vladara nosi poruku o neuništivosti njegove vladavine i autoriteta. Nepoznati je car odjeven u hlamidu, pričvršćenu kopčom na desnome ramenu, koja pada u pravilnim stiliziranim naborima. Kosa i brada su mu kratko podšišane, a njihova je struktura obrađena ujednačenim urezima. Lice mu je okrenuto blago udesno, sa velikim širom otvorenim očima, uzdignutim obrvama, stisnutim usnama i

¹¹⁴ Usporedi: Weitzmann, 1979., 2-3.

¹¹⁵ Usporedi: Weitzmann, 1979., 3.

¹¹⁶ Usporedi: Weitzmann, 1979., 3.

namrštenim čelom. Na isti su način izrađene i ostale carske figure toga perioda, bez ikakve naznake individualizacije i mogućnosti identifikacije.¹¹⁷

Početak IV. stoljeća obilježen je stupanjem na vlast Konstantina Velikog, koji je rano napustio strogi stil tetrarha. Portrete iz njegova razdoblja odlikuju jednostavni i suzdržani oblici, koji podsjećaju na one iz razdoblja tetrarha, ali ipak zadržavaju mogućnost individualne identifikacije (Vidi: Slika 30. Konstantin Veliki, portretni prikaz, Metropolitan Museum, New York; Slika 31. Konstantin Veliki, portretni prikaz, Nacionalni muzej, Beograd; Slika 32. Konstans, portretni prikaz, Metropolitan Museum, New York; Slika 33. Glava cara, portretni prikaz, Musei Capitolini, Rim). Počinje se formirati nova struja kasnoantičke portretistike u kojoj naglasak više nije na prenošenju fizičkog izgleda vladara, već na pokušaju da se vladar prikaže kao duhovno biće, usporedivo s božanskim, te da se prikažu one njegove kvalitete koje odgovaraju takvom viđenju: pomiče se naglasak s onoga što je stvarno na ono što bi umjetnost trebala prikazivati.¹¹⁸ Istovremeno, Konstantin obnavlja helenistički ukus za kolosalno dajući izraditi svoje statue izvanrednih proporcija (Vidi: Slika 34. Konstantin Veliki, kolosalna statua, fragment, Musei Capitolini, Rim). Sačuvani su fragmenti dvaju kolosalnih statua iz Rima kao i svjedočanstva da su postojali slični primjerci i u drugim dijelovima Carstva. Ljubav prema grandioznom može se promatrati kao distinktivno obilježje Konstantinovog perioda, dok se u narednim godinama napušta izrada kolosalnih spomenika, a sve veću pažnju počinju dobivati skromniji formati, kao i kompaktne, delikatne umjetničke forme.¹¹⁹

Osobine likovnoga jezika koje Konstantinovi i portreti njegovih nasljednika dijele jesu specifična kratko podšišana ravna kosa počešljana prema licu, oblo modulirane obrve s visoko uzdignutim lukom, predimenzionirane oči s pogledom uperenim u stranu i prema gore, istaknuta brada te, po prvi put nakon Trajana, glatko obrijano lice.¹²⁰ Vizualni identitet koji se počinje njegovati s Konstantinom prikazan je u Amijanovu opisu Konstancijeva ulaska u Rim 357. godine, a koji je detaljnije opisan u sljedećem poglavlju ovoga rada. Prikazivanje vladara bez brade nastavljeno je na portretima vladara druge polovice IV. stoljeća (Vidi: Slika 35. Konstancije II., portret, gema, Staatliche Museen, Berlin; Slika 36. Gracijan, portretni prikaz, George Ortiz Collection, Geneva; Slika 37. Valentinijan II., portretni prikaz, Arheološki muzej, Istanbul). Jedina je iznimka car Julijan Apostata, koji je vladao od 361. do 363. i koji

¹¹⁷ Usporedi: Weitzmann, 1979., 12-13.

¹¹⁸ Usporedi: Weitzmann, 1979., 3-4.

¹¹⁹ Usporedi: Weitzmann, 1979., 5.

¹²⁰ Usporedi: Weitzmann, 1979., 16.

je u tom kratkom razdoblju ponovno pokušao obnoviti prakticiranje stare rimske religije i čitavu klasičnu kulturu u Carstvu (Vidi: Slika 38. Julijan Apostata, statua, Louvre, Pariz; Slika 39. Julijan Apostata, portretni prikaz, Musei Capitolini, Rim).

Na glavi Konstantina Velikog iz Beograda (Slika 31.) vidimo tipičnu onodobnu carsku dijademu koja je načinjena od dvostrukog niza široko razmaknutih obliha dragulja, sa većim istaknutim dragim kamenom u središnjem dijelu.¹²¹ Slične su dijademe prikazane i na portretima Konstantinovih sinova Konstansa (Slika 32.)¹²² i Konstancija II. (Slika 35.)¹²³. Portreti iz kasnog konstantinovskog razdoblja pokazuju veći stupanj individualizma, unatoč ponavljajućim značajkama kao što su način češljanja kose ili stilizirane predimenzionirane oči. Izraz lica na Konstansovu portretu blag je i dobroćudan, pokazuje nesigurnost mladoga vladara koji je tek stupio na vlast, dok na gemi vidimo očvrsnulo lice već ostarjelog Konstancija II, sa povelikim nosom i tankim usnama.

Iz skulptura Julijana Apostate vidljiva je njegova želja za obnovom klasične kulture: na slici 38. dao se prikazati poput antičkoga grčkoga filozofa, u dugačkoj togi, ogrnut filozofskim palijem (*pallium*), sa svitkom u rukama i dugom bradom, dok je slika 39. primjer obnove grčkoga skulpturnoga tipa, herme.

Na portretima Gracijana (Slika 36.) i Valentinijana II. (Slika 37.) prisutna je zamjetna stilizacija u oblikovanju kose, koja je prikazana poput kacige na glavi, modelirana plitkim, pravilnim urezima. Obrve ne tvore istaknute naglašene lukove kao na portretima konstantinovske dinastije, već su oblikovane mnogo prirodnije, sličnim plitkim urezanim linijama kao i kosa. Površina je lica izrazito glatka, što u kombinaciji s oblikovanjem kose čini naglašeni kontrast, tipičan za oblikovanje druge polovice IV. stoljeća.¹²⁴ Na licu Valentinijana II. naziru se elementi oblikovanja koji će se u svojoj punini razviti u umjetnosti nastaloj u razdoblju vladavine careva teodozijanske dinastije.¹²⁵

Dokaz zanemarenosti individualizma pri produkciji carskih kipova jest tzv. Kolos iz Barlete (Vidi: Slika 43.), čija datacija oscilira između IV. i polovice V. stoljeća, čemu odgovara i identifikacija kipa kao Valentinijana I. ili čak Marcijana. To nam govori o stilskoj

¹²¹ Usporedi: Weitzmann, 1979., 16-18.

¹²² Usporedi: Weitzmann, 1979., 22-23.

¹²³ Usporedi: Weitzmann, 1979., 24.

¹²⁴ Usporedi: Weitzmann, 1979., 25.

¹²⁵ Usporedi: Weitzmann, 1979., 25-26. Usporedi: Strong, 1976., 322.

tipizaciji i napuštanju fizionomijske prepoznatljivosti koja je stoljećima bila obilježje rimskoga portreta.¹²⁶

Na portretima Teodozija I. Velikog (Vidi: Slika 40. Teodozije Veliki, detalj Teodozijeovog misorija, Real Academia de la Historia, Madrid) i njegovih sinova Honorija (Vidi: Slika 41. Honorije, portretni prikaz, Museum of Art, Detroit) i Arkadija (Vidi: Slika 42. Arkadije (?), portretni prikaz, Arheološki muzej, Istambul) vidimo začetke stila koji će se u punini razviti na bjelokosnim diptisima i u umjetnosti cara Justinijana. Glave su male i ovalne, lica glatka, bez ikakve izražene mimike, bademastih široko razmaknutih očiju, uskoga, izduženoga nosa, malih, čvrsto zatvorenih usta bez naznaka osmijeha.¹²⁷ Ovi su portreti također usporedivi s Amijanovim opisom fizičkoga izgleda Konstancija II.

Ovo je ujedno razdoblje kad se naglašava bogatstvo odjeće u koju je portretirani odjeven, kao i skup nakit koji nosi, kao što se može vidjeti na slici 40.: Teodozije je odjeven u bogato ukrašenu hlamidu, pričvršćenu kopčom s draguljima na desnome ramenu, a na glavi nosi dijademu načinjenu od dva paralelna niza perli i središnjim ukrasom u obliku cvijeta, koji svojim oblikovanjem čini par s kopčom na carevu ramenu. Jednaku dijademu vidimo i na Arkadijevoj glavi na slici 42.¹²⁸

Glavni ukrasi koji se nalaze na odjeći izgledom podsjećaju na zakrpe. Radi se o *segmenta*, oznakama koje potječu s helenističkog istoka, a koje mogu biti ukrašene figuralnim ili apstraktnim motivima. Osim njih, čest ukras na odjeći jesu *clavi*, pruge uz donji rub haljine, različitih širina. Što je društveni rang osobe veći, ona ima pravo na nošenje većih *segmenta* na svojim haljinama. Njihovo je uobičajeno mjesto bilo ili na ramenima ili na prednjem dijelu tunike, odnosno plašta. Tunika je uglavnom imala duge rukave, dok je vanjski plašt bio pričvršćen fibulom na jednom, obično desnom, ramenu. Magistrati su nosili hlamidu, kratki plašt ukrašen draguljima i prugama, kao i crveni kožni remen, koji je bio dokazom carske službe. Djeca su nosila tuniku crvene boje, dok su gladijatori među prvima nosili hlače, odjevni predmet podrijetlom iz Galiје. Toga, glavni odjevni predmet iz prvih

¹²⁶ Usporedi: Milinović, 2016., 91. Usporedi: Weitzmann, 1979., 29. Za detaljan pokušaj identifikacije, upućujem na članak: Johnson, F. P., *The Colossus of Barletta*, u: *American Journal of Archaeology*, Vol. 29, No. 1, 1925., 20-25.

¹²⁷ Usporedi: Weitzmann, 1979., 27-28.

¹²⁸ Usporedi: Weitzmann, 1979., 74-76.

stoljeća Carstva, potpuno je potisnuta iz uporabe. Koristila se je samo simbolički, svedena na predimenzionirani šal.¹²⁹

Na tzv. *konzularnim diptisima*, bjelokosnim pločicama s reljefnim prikazima istaknutih državnih službenika i članova dvora, koji su se početkom V. stoljeća počeli proizvoditi u Rimu, jasno se vide elementi tog novog likovnog jezika.¹³⁰ Na Bazilijevom konzularnom diptihu iz 480. godine (Vidi: Slika 44. Bazilijev konzularni diptih, Bargello, Firenca) vidimo kako su izgledali tipični takvi prikazi V. stoljeća. Bazilije je odjeven u svečanu, bogato ukrašenu togu, u rukama drži znamenje konzularne časti, skeptar i mapu, dok ga oko ramena grli Roma, personifikacija grada Rima. Iznad likova nalazi se natpis koji govori o tome kojim je povodom diptih izrađen, što je standardni element ovakvih prikaza. Ispod likova prikaz je utrke u cirkusu, koja se je održala toga dana kad je Bazilije preuzeo svoju funkciju njemu u čast. Na ovom se prikazu vidi domet transformacije likovnog jezika o kojem govorimo: likovi su izduženi, visoki i vitki, prikazani su kao da lebde u praznome prostoru, opuštenih stopala i bez težine. Lica su im ovalna, stiliziranih frizura modeliranih urezivanjem ujednačenih linija, velikih bademastih očiju čijem se oblikovanju više ne pridaje pažnja kao ranije: oblik očiju predstavlja jedna urezana obrisna linija, dok je samo oko označeno kao izdubljena točka. Naglasak je na oblikovanju odjeće: toga koju Bazilije nosi bogato je ukrašena geometrijskim i životinjskim motivima.¹³¹

Oblikovanje odjeće s vremenom će na konzularnim diptisima postati sve složenije, u čemu se jasno vidi nastojanje bogatih društvenih slojeva da se daju prikazati u skupoj odjeći i nakitu, po uzoru na vladarske portrete. Vrhunac oblikovanja bjelokosni će reljefi doživjeti u vladarskim prikazima VI. stoljeća (Vidi: Slika 45. Konzularni diptih Flavija Anastazija Proba, Antička riznica, Bourges; Slika 46. Diptih carice Arijadne, Bargello, Firenca).¹³²

Prateći razvoj portretnog prikaza zalazimo u sferu ranobizantske umjetnosti, s njezinim najistaknutijim predstavnikom, Justinijanom. Šesto je stoljeće vrijeme u kojem carski portret prestaje imati svoju isključivu sekularnu ulogu. Učvršćena je uloga cara kao ekskluzivnog Kristovog predstavnika na zemlji što se u umjetnosti izrazito naglašava. Od ovog vremena nadalje, bizantska carska umjetnost je ujedno i umjetnost Crkve, a glavna je

¹²⁹ Usporedi: MacMullen, 1964., 445-451.

¹³⁰ Usporedi: Weitzmann, 1979., 6.

¹³¹ Usporedi: Weitzmann, 1979., 47-48.

¹³² Usporedi: Weitzmann, 1979., 6. O važnosti odjeće u kasnoantičkom svijetu vidi članak: MacMullen, Ramsay, *Some Pictures in Ammianus Marcellinus*, u: *The Art Bulletin*, Vol. 46., No. 4., 1964., 435-456.

uloga prikaza vladara istaknuti i uzvisiti kršćansko carstvo kojemu je na čelu.¹³³ No, promotrimo li mozaike u svetištu crkve San Vitale u Raveni (Vidi: Slika 47. Justinijan i njegova pratnja; Slika 48. Teodora i njezina pratnja), koji se smatraju najboljim ostvarenjima ranobizantske umjetnosti, i način na koji su na njima portretirani car i carica, nećemo naći mnogo odstupanja od prikaza o kojima je dosad bilo riječi. Car i njemu bliske osobe i dalje se daju portretirati kao vitke siluete, bez pretjerane individualizacije i naglašavanja posebnosti fizičkih obilježja, s izrazitim nastojanjem da se prikaže svaki detalj nakita i odjeće, kako bi se tim više naglasila njihova moć i probudilo poštovanje u očima promatrača.¹³⁴

Usprkos svijesti vladara o važnosti vladarskoga portreta kojim se oni predstavljaju široj javnosti, vidjeli smo da je naglasak koji se je stavljaao na ikonografiju i individualnost pojedinca u vremenu vladavine careva Antoninske dinastije sada usmjeren na važnost poruke koju vladarski portret u sebi sadrži: car na zemlji je božanski posrednik, a ikonografija njegovih prikaza sadrži brojne kršćanske elemente. Čini se da sa VI. stoljećem prestaje proizvodnja vladarskih portreta sa čistom sekularnom ulogom. Od ovoga vremena nadalje, bizantska carska umjetnost čvrsto se povezuje sa umjetnošću Crkve, a vladari imaju sasvim određen zadatak: uzvisiti i učvrstiti kršćansko carstvo.¹³⁵

¹³³ Usporedi: Weitzmann, 1979., 7.

¹³⁴ Usporedi: Weitzmann, 1979., 76-78.

¹³⁵ Usporedi: Weitzmann, 1979., 7.

4.2. Likovni prikazi ceremonijala vezanih uz cara i aristokraciju

Od samih svojih početaka, rimsko je društvo izrazito zaokupljeno ceremonijalima, povezanim sa svim oblicima javnog i društvenog života, osobito onima vezanim uz religiju, vladara i obitelj. U umjetnosti se to manifestiralo u mnoštvu motiva koji su se javljali na javnim spomenicima kroz sva razdoblja povijesti rimske države. U razdoblju kasne antike veliku su ulogu u funkcioniranju države dobili birokrati, kao i kompleksan sustav institucija, a inzistiranje na pažljivo uređenim ceremonijalima nadopunio je hijerarhijski organiziran politički i društveni sustav kojim su upravljali vladar i aristokrati.

Amijan Marcelin opisujući povijesne događaje posredno opisuje i obilježja ukusa vladajućeg sloja društva u IV. stoljeću, što je posebno vidljivo u opisima ceremonija vezanih uz carsku obitelj i visoke državne službenike.¹³⁶

S obzirom na usvajanje istočnjačkih dvorskih običaja i promjenu u načinu pristupanja vladaru, najvažniji ceremonijal na kasnoantičkome dvoru postalo je pojavljivanje vladara pored podanika, a samome su se vladaru počeli pripisivati epiteti teatralnosti, dramatičnosti, namještenosti i samosvijesti.¹³⁷ Osim primjera likovnih ostvarenja, tome svjedoče i literarni spomenici onoga vremena, kao i promjene u jeziku arhitekture, koja se pojedinim svojim elementima prilagodila veličanju carske ličnosti. U govorima profesionalnih govornika upućenima vladaru naglašavaju se njegove glavne osobine korištenjem izvještačenog i artifičijelnog jezika, punog hiperbola, laskanja i pretjerivanja.¹³⁸ Istim duhom odiše i onovremena arhitektura carske palače, u kojoj se naglasak stavlja na reprezentativnu prijamnu prostoriju, koja se svjesno prilagođava dramatičnim događajima i pojavama

¹³⁶ Vidi članak: MacMullen, Ramsay, *Some Pictures in Ammianus Marcellinus*, u: *The Art Bulletin*, Vol. 46., No. 4., 1964., 435-456.

¹³⁷ „It's natural to attribute to the high position of men like these the qualities so often detected in the works they commissioned: grandiloquence, pose, theatricality, and dramatic richness.“, MacMullen, 1964., 435.

„The self-consciousness, sense of role, and importance which inflate the emperor can be found again and again throughout the period [...]“, MacMullen, 1964., 436.

¹³⁸ MacMullen spominje primjer pohvalnoga govora Julijana Apostata upućenoga caru Konstanciju II. (o.360.), Simahov panegirik zapadnorimskome caru Magnu Maksimu (o. 388.) te nešto ranije pohvalno pismo anonimnoga egipatskoga redovnika (o.330.). Vidi: MacMullen, 1964., 436.

vezanima uz cara: uz pomoć arhitekture i unutarnje dekoracije omogućeno je da se vladar iznenada pojavi iza zavjese, okružen svojom svitom, dok ga publika čeka, unaprijed pripremljena i poredana. I u kasnijim povijesnim razdobljima uporaba zavjesa biti će značajna za postizanje pojačanog dramskog efekta, kako u crkvenoj, tako i u carskoj arhitekturi. Također se uvode i novi arhitektonski elementi koji potvrđuju takvo viđenje, primjerice tzv. sirijski zabat, koji umjesto arhitrava u svom središnjem dijelu koristi arhivolt.¹³⁹ Njihovom se uporabom svjesno stvara umjetan, izvještačen i artificijelan dojam oko osobe vladara.¹⁴⁰

Kasnoantički imaginarij u pravilu je sličan ili identičan tradicionalnome, iz razloga što je kao takav bio prepoznatljiv i primjenjiv u vladajućem društvenom uređenju, ali i zato što je, u razdoblju kriza i neizvjesnosti, podsjećao na Rimsko carstvo kakvo je bilo i kakvom se težilo. Ipak, u većoj mjeri nego ikad ranije je svaki čin vladara, aristokrata i birokrata transformiran u precizno osmišljenu predstavu koja zahtijeva svoju preciznu scenografiju. Funkcija takvog načina prikazivanja jest istaknuti glavnog protagonista i približiti ga onome čemu vladar u kasnoj antici teži biti sličan, božanstvu.¹⁴¹

Jedna od značajnijih vladarskih ceremonija, a koju opisuje Amijan Marcelin u svojim *Povijestima*, jest ulazak vladara u grad¹⁴², točnije, ulazak Konstancija II. u Rim 357. godine.¹⁴³

Sama je ceremonija bila impresivna i pažljivo isplanirana. Car se je vozio u zlatnoj kočiji optočenoj draguljima koji su treperili na suncu, okružen purpurnim zastavama, istkanima u obliku zmajeva i privezanim za vrhove pozlaćenih kopalja, dok su uz njega jahali oklopljeni konjanici pod maskama. On je poput kipa, statičan i nepomičan, ukočen, pogleda usmjerenog ravno ispred sebe, strog i ozbiljan, nepristupačan, sličan božanstvu. Njegov je kostim bogato ukrašen i skup, sastoji se od hlamide pričvršćene kopčom na desnome ramenu, grimizne tunike protkane zlatom, te obuće ukrašene dragim kamenjem. Na

¹³⁹ Primjer takvog zabata vidimo na Peristilu Dioklecijanove palače u Splitu. Osim carske palače u Splitu, MacMullen spominje i druge reprezentativne kasnoantičke palače, kao što su palača u Piazza Armerina ili carska palača u Konstantinopolu. Vidi: MacMullen, 1964., 436.

¹⁴⁰ Usporedi: MacMullen, 1964., 435-438.

¹⁴¹ Usporedi: Weitzmann, 1979., 60.

¹⁴² Advent (*Adventus*), ceremonija svečanog ulaska vladara u grad, najčešće Rim, po završetku uspješne vojne kampanje. Termin se koristi i za opis ikonografske teme koja prikazuje tu svečanu ceremoniju. Za više informacija o navedenoj temi, upućujem na: McCormack, Sabine, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1981., 17-92.

¹⁴³ „I zatim je ušao u Rim, dom svake vrline i moći.“, AM 16.10.13 i više: AM 16.10.1-18

glavi mu je dijadema, simbol carske vlasti koju je Konstantin preuzeo iz ikonografije helenističkih kraljeva i uveo u rimsku carsku ikonografiju.¹⁴⁴

Sve dosad spomenute karakteristike carskih prikaza najbolje možemo uočiti promotrimo li Teodozijev misorij (Slika 49. Teodozijev misorij, Real Academia de la Historia, Madrid).¹⁴⁵ Car je prikazan kako sjedi na prijestolju, ispred pročelja palače zaključenog sirijskim zabatom. Flankiran je sa dva simetrično postavljena prijestolja na kojima sjede prinčevi Valentinijan II.¹⁴⁶ s desne i Arkadije s lijeve strane. Sva trojica nose bogato ukrašenu tuniku, ogrtač pričvršćen kopčom na desnomo ramenu i dijademu na glavi. Međusobno se razlikuju veličinom i atributima. Teodozijev je lik mjerilom najveći, prikazan u centru ispod zabata. Valentinijanov je nešto sitniji i drži u rukama sferu i žezlo, dok je Arkadijev lik prikazan najmanjim i drži samo sferu. Ipak, sva su tri carska lika veća od likova vojnika i prikazani su kako nose aureole. Sa svake su strane bočnih prijestolja prikazana po dva vojnika, dok je ispred Teodozija prikazan jedan od dvorjana u naklonu. U donjem dijelu misorija, podno nogu carske obitelji, prikazana je personificirana ženska figura u ležećem položaju, okružena cvijećem i erotima.¹⁴⁷ Ovaj misorij svojom ikonografijom i načinom prikazivanja predstavlja ogledni primjer rimske carske umjetnosti kasnoga IV. stoljeća. Likovi su prikazani strogo frontalni, po pravilima hijerarhijske perspektive, što je dodatno naglašeno linearnim stilom oblikovanja. Glavni su detalji lica posebno naglašeni i istaknuti: velike oči, stilizirana kosa oblikovana u jednostavnu frizuru.¹⁴⁸ Ukrasi na misoriju su oblikovani kao niski reljef, s izuzetkom lica careva, koja su u višem reljefu i na kojima se mogu pratiti promjene u načinu prikazivanja portreta vladara na kraju IV. stoljeća.¹⁴⁹ Na misoriju su prikazana četiri pripadnika careve osobne garde. Odjeveni su u kratke vojničke tunike, nose duga koplja i velike okrugle štitove. Tako prikazane vojnike vidimo i na nešto ranijem Misoriju Valentinijana I. (Vidi: Slika 50.).

U Amijanovom djelu na više je mjesta opisan i vanjski izgled vojnih trupa u IV. stoljeću. U skladu s novim poimanjem države i vladara, promijenio se i izgled carske garde: vojnici svojom sjajnom opremom i impresivnim oružjem prilikom kakve manifestacije

¹⁴⁴ Vidi: Milinović, 2016., 97-98. Usporedi: MacMullen, 1964., 438-439.

¹⁴⁵ „*Perhaps the most famous piece of fourthcentury Roman silver, the big dish now in Madrid which was made for the decennalia of Theodosius I in 388, illustrates the direction taken by official art in the late fourth century.*“, Strong, 1976., 313.

¹⁴⁶ Weitzmann desni lik identificira kao Valentinijana II., dok ga Strong identificira kao Valentinijana III. Vidi: Strong, 1976., 313.; Weitzmann, 1979., 76.

¹⁴⁷ Usporedi: Weitzmann, 1979., 74-76.

¹⁴⁸ Usporedi: Strong, 1976., 313-315.

¹⁴⁹ Usporedi: Strong, 1976., 265.

pridonose spektaklu careva pojavljivanja pred podanicima, dok u borbi impresivnim izgledom odvrćaju neprijatelje, koji od samog pogleda na njih gube volju za borbom.¹⁵⁰

U paradama i carskim ceremonijama sudjelovali su tzv. *clibanarii*, teško naoružani konjanici. Uglavnom su nosili oklope sastavljene od međusobno povezanih metalnih pločica (*lorica squamata*), a ponekad i oklop od metalnih prstenova (*lorica hamata*) koji je nerijetko pokrивao i jahača i konja. Prilikom svečanih parada na licu su nosili maske od plemenitih metala te su držanjem odavali jednaku dramatičnu nepomičnost kao i vladar.¹⁵¹

I druge vojne trupe nosile su sjajnu opremu ukrašenu zlatom i dragim kamenjem te svakojakim nakitom. Taj običaj vojnika da se ukrašavaju potječe iz vremena krize III. stoljeća, kad su trupe umjesto novcem bile plaćane skupim materijalima koji su često imali stabilniju vrijednost nego novac. Vojnici barbarskoga podrijetla prvi su prihvatili običaj ukrašavanja, a od njih su ga preuzeli i rimski vojnici.¹⁵²

Od pomoćnih četa sa zapadnih i istočnih granica carstva preuzet je ukus ukrašavanja štitova životinjskim i ornamentalnim motivima, isto u svrhu zastrašivanja neprijatelja. Takvi se štitovi javljaju od II. stoljeća nadalje, razlikuju se od vojnika do vojnika i većinom se ne uklapaju u ostatak vojničke opreme. Na lijevom krilu Stilihonovoga diptiha (Slika 51.) vidimo primjer jednog ovalnog ornamentalno ukrašenog štita, dok na mozaicima s prikazom lova u vili u Piazza Armerina (Slika 52.) vidimo žarke boje kojima su takvi štitovi bili obojani.¹⁵³

Trijumfalni prikaz vladara na konju možemo vidjeti na Misoriju iz Kercha (Slika 53.) koji prikazuje Konstancija II. Njegovo su lice i trup prikazani frontalno, dok su udovi i konj na kojem jaše prikazani iz profila. Flankiran je likovima Viktorije i jednim od svojih vojnika. Krilata je Viktorija antički poganski motiv, personifikacija pobjede, koja je još uvijek zadržana na prikazu kršćanskoga vladara. Četvrto je stoljeće razdoblje miješanja i suživota kršćanskih i poganskih motiva, što se na ovom primjeru jasno može uočiti. Naglasak je na prikazivanju Konstancija II. kao uzvišenog vladara. On nosi aureolu, tipičnu konstantinovsku dijademu kakvu smo viđali na portretima vladara te dinastije, a njegov oklop i oprema konja bogato su ukrašeni. Sačuvan je i sličan prikaz cara Valensa na zlatnome medaljonu iz Beča

¹⁵⁰ Usporedi: MacMullen, 1964., 439-441.

¹⁵¹ „[...] Među njima su se nalazili razasuti konjanici u ljuskastim oklopima koje su nazivali *clibanarii*, noseći vizire na licu i zaštitnu tkaninu preko grudi, opasani metalnim pojasom, tako da ti se može učiniti da su to kipovi načinjeni Praksitelovom rukom, a ne ljudi. Tanke metalne pločice, prilagođene pokretima tijela, prekrivale su njihove udove, tako da koji god dio tijela da su pomaknuli, odjeća ga je svojim krojem pratila, tako je dobro bila izrađena.“, AM 16.10.8

¹⁵² Usporedi: MacMullen, 1964., 440-441.

¹⁵³ Usporedi: MacMullen, 1964., 442.

(Vidi: Slika 54.). Iz istog je razdoblja i zlatni medaljon na kojem je Konstancije II. prikazan u vojnome oklopu okružen vojnicima (Vidi: Slika 55.), dok Božja ruka s neba na njegovu glavu spušta trijumfalni vijenac.

Teme ulaska vladara u grad i njega kao jahača na konju proizlaze iz veće ikonografske cjeline, a to je trijumfalna povorka, koja predstavlja službenu reprezentaciju carske vlasti i moći rimske države. Slavljenje carskoga trijumfa dalo je povod za ekstravagandne predstave i povorke kroz grad, koje proizlaze iz tipične rimske opsjednutosti slavom i potrebe pojedinca, vladara, za javnim pokazivanjem postignutih uspjeha. Da su takve situacije u rimskome društvu bile od velikoga značaja, pokazuje pažnja kojom su prikazivane na javnim spomenicima.¹⁵⁴ (Vidi: Slika 56. Trijumf Marka Aurelija, Musei Capitolini, Rim; Slika 57. Prikaz carske obitelji u kvadrigr i trijumfalna procesija, Slavoluk Septimija Severa, Leptis Magna; Slika 58. Trijumfalni prikaz tetrarha, Galerijev slavoluk, Solun).

Kasnoantički kršćanski vladari nose aureolu, pomoću koje ih se identificira božanskim predstavnikom na zemlji. Poimanje vladara kao božanstva započelo je još u razdoblju ranoga Carstva, kad imamo literarne primjere posmrtno divinizacije, kao i apoteoze, te sačuvane nazive hramova koji su podizani u čast božanskoga vladara. Iako je glavni postulat Carstva, kojega je utvrdio sam August, bio da je vladar *primus inter pares*, poneki su od careva ipak prelazili tu granicu bivanja jednakima svojim podanicima, pa tako imamo primjer Komoda koji se je identificirao s Herkulom. Nakon velike političke i gospodarske krize koja je trajala gotovo cijelo III. stoljeće, na vlast je došao Dioklecijan, koji mijenja politički ustroj Carstva iz principata u dominat: car postaje *dominus*, visoko iznad svih ostalih.¹⁵⁵

Počevši od Augusta, likovni prikazi careva tijesno su povezani s kultom carske osobe, a njihova je glavna uloga bila stvoriti osjećaj zajedništva koji bi vladao u cijeloj državi. Poštivanje carskih portreta pokazivalo je građansku lojalnost, dok je njihovo uništavanje predstavljalo svetogrđe. Oni su bili mnogobrojni i posjedovali su autoritet i moć jednak osobi cara. U kasnome je Carstvu taj fenomen još izraženiji, kada carski portret nalazimo u sve raznovrsnijim kontekstima i medijima.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Usporedi: Milinović, 2016., 93-95.

¹⁵⁵ Usporedi: Weitzmann, 1979., 62.

¹⁵⁶ Usporedi: Milinović, 2016., 87.

Pod utjecajem istočnjačkih monarhija, rimski se vladari u javnosti počinju pojavljivati našminkani i nepomični, kako bi što više nalikovali statuama.¹⁵⁷ To je produkt težnje za idealnim modelom koji obuhvaća cijeli niz vrlina koje vladar mora imati: snažno tijelo, sjaj u očima, specifičan hod i glas, uzorno ponašanje, a svaki se trag individualizma nastoji ugušiti. Na taj je način stvoren literarni i likovni tip vladara koji se nastavio prenositi u umjetnostima: muškarac u frontalnom stavu, pomalo spljoštene glave, niskoga čela, jake čeljusti, velikih razmaknutih očiju, širokoga vrata, kratkoga prčastoga nosa, kratke i oštre brade.¹⁵⁸ Opisani se tip javlja na prijelazu iz III. u IV. stoljeće i uz male izmjene ostaje u uporabi narednih 250 godina: vladar je prilikom bilo kakve javne ceremonije ukočen i krut, u frontalnoj pozi, kao da predstavlja statuu, čime se želi prikazati njegova nepomućena moć. Ta će se slika vladara u kasnijim povijesnoumjetničkim razdobljima transformirati u ikonu koja će služiti za pokazivanje i obožavanje.¹⁵⁹

Tradicionalne vladarske ceremonije poznate iz razdoblja ranoga Carstva nastavljaju dominirati na umjetničkim djelima koja postavlja vladar, a njihova se važnost učvršćuje učestalim ponavljanjem na različitim prikazima. Osim prikaza vezanih uz trijumf, vladar se često pojavljuje u scenama žrtvovanja i obraćanja vojsci, prikazuje ga se kako dijeli novac ili hranu građanima te kako ukazuje milost poraženim barbarima. U kasnijim stoljećima sve je češće prikazivan na prijestolju, u strogo frontalnoj poziciji, kao uzvišeno biće, okružen dvorskom svitom.¹⁶⁰

Na Galerijevom slavlolu u Solunu nalazi se reljef s prikazom tetrarha kako prinosе žrtvu (Vidi: Slika 59.), koji se ikonografijom ne razlikuje od prikaza prinošenja žrtve cara Trajana, na istoimenome stupu (Vidi: Slika 60.). Na ranijem prikazu u središtu je pozornosti car dok žrtvuje na žrtveniku, okružen vojnicima, dok su na Galerijevom slavlolu prikazana četiri tetrarha, Maksimijan, Konstancije Klor, Dioklecijan i Galerije, prilikom iste radnje, okruženi dvorskom pratnjom. Slavlolu je podignut u slavu Glaerijeve pobjede nad Perzijancima 296. godine. Zbog lošeg stanja spomenika teško je govoriti o detaljima prikaza,

¹⁵⁷ Usporedi: „[...]pokazivao se je istim onim ukočenim držanjem, kakvim je nastupao i u svojim provincijama. Naime, pri ulasku na visoka vrata saginjao bi se iako je bio nizak, a pogled bi držao pravo ispred sebe, kao da mu je vrat ukočen, ne okrećući lice ni lijevo ni desno, kao da je kip. Nije nikada viđen niti da pljuje, niti da briše lice ili nos, niti da maše rukom.“, AM 16.10.9-10

¹⁵⁸ „Individual differences tended to recede in official representations. Once the commissioned artists had caught the proper character, it was repeated again and again [...]“, MacMullen, 1964., 439.

¹⁵⁹ Usporedi: MacMullen, 1964., 439.

¹⁶⁰ Usporedi: Weitzmann, 1979., 60.

ali frontalnost, uniformnost i negiranje individualiteta svakako su primjetni, kao novosti koje se javljaju u stilu u umjetnosti na kraju III. i na početku IV. stoljeća.¹⁶¹

Konstantinov slavluk komemorira konačnu pobjedu Konstantina nad Maksencijem u građanskome ratu 312. godine i završetak tetrarhijskog političkog sustava u koristi jednoga cara. Spomenik je specifičan po ekstenzivnoj uporabi spolija, u svrhu identificiranja Konstantinove vladavine kao mosta između uspješne vladavine dobrih careva iz ranijega razdoblja Carstva i svijetle budućnosti koja se je očekivala od nove dinastije u usponu. Upotrebljeni su reljefi i skulpture iz vremena vladavine cara Trajana, reljefi u formi tonda iz vremena cara Hadrijana i reljefni paneli sa spomenika iz vremena Marka Aurelija. U skladu s željom da sebe prikaže kao nasljednika dobrih vladara iz prošlosti, s nekoliko iznimaka na tondima, Konstantin je na ostalim ponovno upotrijebljenim reljefima zamijenio lica careva svojim portretom. Osim toga, natpis na kojem se Konstantin oslovljava kao „*utemeljitelj mira*“ i „*osloboditelj grada*“¹⁶² također govore o njegovom nastojanju. Osim likovnih ostvarenja iz vremena njegovih prethodnika, dijelove slavluka iznad prolaza prekrivaju reljefi suvremene produkcije. Teme obrađene na frizu sjeverne fasade (Vidi: Slika 61. Slika 62.) ponavljaju sadržaj ranijih reljefa: iznad lijevog prolaza slavluka obrađena je tema Konstantinova obraćanja narodu s rostre¹⁶³, dok je iznad desnog prolaza prikazan Konstantin prilikom darivanja novčića narodu i senatorima¹⁶⁴, a obje su prisutne na reljefnim panelima iz vremena Marka Aurelija (Vidi: Slika 63. Adlocutio, reljef iz vremena Marka Aurelija na Konstantinovu slavluku; Slika 64. Largitio, reljef iz vremena Marka Aurelija na Konstantinovu slavluku). Iz Konstantinovog su vremena i personifikacije Viktorije, riječnih bogova i godišnjih doba u trokutastim međuprostorima iznad prolaza, kao i prikazi poraženih neprijatelja na bazi luka. Ikonografski odabir govori o povezanosti između Konstantinove pobjede u građanskome ratu i uspješnog funkcioniranja države pod njegovom vlašću, za koje se je vjerovalo da će uslijediti. Stilski, skulpture iz Konstantinovog vremena slijede jednu sasvim drugačiju tradiciju: simetričnost, stiliziranost, uniformnost, izokefalija, specifičan *horror vacui*, negiranje individualnosti i hijerarhijska perspektiva glavni su elementi

¹⁶¹ Usporedi: Strong, 1976., 266-267.

¹⁶² „*Fundatori quietis*“, „*liberatori urbis*“. Vidi: Weitzmann, 1979., 68.

¹⁶³ Adlocutio, obraćanje, uglavnom obraćanje zapovjednika vojske ili vladara vojnicima, što je česta tema u rimskoj umjetnosti i numizmatici. Za više informacija o temi, upućujem na: Beckman Henson, Julie Anne, *An Analysis of the Adlocutio Motif in Second, Third, and Early Fourth Century AD Roman Relief Sculpture*, University of California, 1975.

¹⁶⁴ Largitio, darivanje, bila je popularna praksa vladara u vrijeme kasnoga Carstva, kad su prilikom svečanih pojavljivanja u javnosti dijelili narodu srebrne novčiće ili aristokratima vrednije predmete. Za detaljno objašnjenje važnosti fenomena, upućujem na: Leader-Newby, Ruth E., *Silver and Society in Late Antiquity: Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Routledge, 2017.

likovnoga jezika kojima se spomenuti reljefi mogu formalno opisati.¹⁶⁵ Na oba reljefa nedostaju Konstantinove glave, ali je i bez njih jasno vidljiva namjera umjetnika da cara prikaže kao uzvišeno biće kakvo je opisao Amijan Macelin: strogo frontalan, uspravan na prijestolju, ukočen, nepomičan, uzvišen iznad svojih podanika, što je dodatno naglašeno to što je prikazan većim od ostalih figura.

S kraja su stoljeća reljefi na bazi Teodozijeovog obeliska u Konstantinopolu koji pokazuju jednake stilske karakteristike kao i konstantinovski reljefi na Konstantinovom slavoluku. Baza je ukrašena sa četiri reljefa: dva koja prikazuju Teodozija okruženoga dvorskom svitom (Slika 65. Slika 66.), zatim reljef na kojem car prima barbare i njihove darove (Slika 67.) te na kojem je prikazan kako na hipodromu pruža vijenac pobjedniku utrke (Slika 68.). Sve su četiri kompozicije simetrične, likovi su na njima gotovo pa identični, poredani u nizove po principu izokefalije, poštuje se hijerarhijska perspektiva u prikazu vladara i vlada kasnoantički *horror vacui*. Ti reljefi promatrani kao cjelina tvore likovni panegirik caru Teodoziju i njegovoj vladavini.¹⁶⁶

Spomenici iz vremena Teodozija prikazuju specifičan kasnoantički dvorski ceremonijal i rituale koji su se provodili u prisutnosti cara. Tako vidimo podanike i barbare u specifičnoj pozi proskineze, kojom se je moralo pristupiti vladaru dok sjedi na prijestolju i na taj način izraziti poštovanje. Na Teodozijevu misoriju prisutna je naklonjena figura prema kojoj vladar pruža ruku (Slika 49.), kao i na reljefu s baze obeliska koji prikazuje barbare koji vladaru prinose darove. Proskineza je element istočnjačkog dvorskog ceremonijala, nastao na perzijskome dvoru, koji su preuzeli grčki i helenistički kraljevi, odakle se u razdoblju dominata proširio i Rimskim carstvom, kao ultimativni način izražavanja počasti vladaru i poniznosti pred njim.¹⁶⁷

Jednaku pozu podanika vidimo i na brončanom novcu iz vremena vladavine braće Valensa i Valentinijana I. (Slika 69.). Njih su dvojica prikazani kako sjede na prijestolju, u gotovo identičnim pozama, s aureolama oko glave, u bogatim haljinama i s dijademama na glavi, a podno njihovih nogu vidimo dvojicu podanika, koji su veličinom manji od careva, što je možda kompozicijsko rješenje, ali je vjerojatnije produkt hijerarhijske perspektive, u stavu

¹⁶⁵ Usporedi: Weitzmann, 1979., 67-69.

¹⁶⁶ Usporedi: Strong, 1976., 318-319; Weitzmann, 1979., 107-108.

¹⁶⁷ Za više informacija o ceremoniji, upućujem na: Ross Taylor, Lily, *The 'Proskynesis' and the Hellenistic Ruler Cult*, The Journal of Hellenic Studies, Vol. 47, Part 1, 1927., 53-62.

proskineze. Što se tiče same ikonografije, vladar je prikazan u bogato ukrašenoj odjeći, ukrašen skupim nakitom, dok u ruci drži vladarske insignije.

Mozaici iz crkve San Vitale u Raveni koji prikazuju povorke cara Justinijana i carice Teodore najljepši su primjer ilustracije svih dosad navedenih kasnoantičkih značajki: likovni jezik, ikonografija, odnos podanika prema vladaru i, naposljetku, kasnoantička želja za pokazivanjem raskoši odjeće i nakita (Vidi: Slika 47. Povorka cara Justinijana, San Vitale, Ravena; Slika 48. Povorka carice Teodore, San Vitale, Ravena). Više nego u ranijim stoljećima, pažnja se pridaje bogatim materijalima, fino izvedenim detaljima i skupom nakitu. Ali nije samo vladar taj koji je prikazan u raskošnoj odjeći: tako su prikazivani i ostali dvorski dužnosnici i aristokrati, koji, ugledajući se na cara, njegov način odijevanja i obrasce ponašanja, prenose na svoj društveni sloj.¹⁶⁸ Dopadljiva odjeća od bogatih materijala ukrašena skupim nakitom koju viđamo na portretnim prikazima kasnoantičkih aristokrata prikazana je često s više pažnje nego što je pridano obradi lica ili proporcijama i perspektivi, jer su bogati pojedinci koji su naručivali portrete imali više interesa za pokazivanjem društvenog statusa i bogatstva, nego za naturalističkim prikazivanjem anatomije i lica.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Usporedi: MacMullen, 1964., 436.

¹⁶⁹ Usporedi: MacMullen, 1964., 441.

4.3. Mitološki prikazi i scene borbe i lova

Bez obzira na dominantnu kršćansku kulturu u vremenu od IV. stoljeća nadalje, prikazi poganskih običaja, božanstava i motiva i dalje su prisutni u umjetnosti. Zadržavanje motiva iz grčko-rimske prošlosti svojstveno je aristokratskim krugovima i povezuje se s visokom kulturom. Antičkim mitovima, mitološkim motivima i personifikacijama oduzet je vjerski značaj i transformirani su na razinu simbola te su se nastavili upotrebljavati kao dekorativni elementi ili su kao ikonografski uzori preneseni u kršćanski imaginarij, na čijem se je temelju stvarala i razvijala kršćanska ikonografija.¹⁷⁰

S početka IV. stoljeća potječu tonda s reljefnim prikazima Sola u kvadrigr i Lune u bigi s Konstantinova slavluka (Vidi: Slika 70. Sol u kvadrigr, reljef, Konstantinov slavluk, Rim; Slika 71. Luna u bigi, reljef, Konstantinov slavluk, Rim). Ti reljefi stilom oponašaju posuđene predkonstantinovske reljefe na slavluku.¹⁷¹ Personifikaciju Viktorije također možemo vidjeti na zaglavnome kamenu središnjega prolaza Konstantinova slavluka, ali i na već spomenutima Misoriju iz Kercha i Valentinijanovom misoriju (Vidi: Slika 50. Valentinijanov misorij, srebro, Geneva; Slika 53. Misorij iz Kercha, srebro, Sankt Petersburg), gdje su također oblikovane u skladu s tradicionalnim prikazima.¹⁷² S prijelaza IV.

¹⁷⁰ Usporedi: Weitzmann, 1979., 126.

¹⁷¹ Usporedi: Strong, 1976., 277.

¹⁷² Usporedi: Strong, 1976., 277.

na V. stoljeće potječe figurica Tihe na prijestolju (Vidi: Slika 72.), čija identifikacija nije sasvim sigurna. Prikazana je s tradicionalnim simbolima, krunom u obliku bedema i rogom obilja, u klasičnoj tunici, i vjerojatno predstavlja Konstantinopol.¹⁷³ Jedno je stoljeće mlađi bjelokosni diptih s personifikacijama Rima i Konstantinopola (Vidi: Slika 73.), koje su također prikazane u skladu s klasičnim načinom prikazivanja, a imitiran je i klasični arhitektonski ukras u prikazivanju edikula ispod kojih se likovi nalaze.¹⁷⁴

Veći je dio klasične književne i likovne tradicije degradiran, te se je koristio minimalno ili nikako. Onaj manji dio koji je smatran vrijednim izučavanja i čuvanja, ostao je sačuvan u antologijama ili udžbenicima za korištenje onima koji su željeli biti obrazovani u klasičnoj tradiciji.¹⁷⁵

U većinski kršćanskom svijetu, antička su se božanstva mogla prikazivati samo kao simboli vrlina koje su predstavljala. Atena je tako nastavila predstavljati intelektualnu snagu, Apolon umjetničku kreativnost, Artemida je predstavljala simbol djevičanstva i čistoće, dok su Asklepije i Higijeja od božanstava lječilišta postali simbolima fizičkoga zdravlja. Pojedini elementi poganskih kultova preneseni su u kršćanstvo, primjerice, motiv ispijanja vina koji nalazimo u Dionizovom kultu, kao i element uskrsnuća i obećanja zagrobnog života. Priče o antičkim herojima, kao što su Ahilej i Heraklo, zadržale su se i u kasnoantičkome svijetu, kako u slikovnoj tako i u literarnoj tradiciji, dok je ideja heroja koji prolazi ovozemaljske nedaće, umire trijumfalnom smrću, da bi stekao besmrtnost jasno vidljiva i u kristološkom ciklusu. Heraklo je bio osobito popularan u svim društvenim slojevima, ponajprije kao zaštitnik arene i gladijatora, a često su ga i pojedini carevi uzimali kao direktnu identifikaciju, primjerice Komod i tetrah Maksimijan. Velika je njegova važnost i u zagrobnom kontekstu, kao junaka koji može proći u zemlju mrtvih i vratiti se, te u kontekstu priče o Alkestidi, koja je čest motiv na rimskim sarkofazima.¹⁷⁶

Unatoč tome što su nastali nakon Konstantinova Milanskoga edikta, najveći je dio kasnoantičkoga srebrnoga posuđa ukrašen mitološkim temama i motivima. Zbog toga ih se je često dovodilo u vezu s poganskom obnovom u IV. stoljeću, ali ne treba odbaciti niti stav

¹⁷³ Usporedi: Weitzmann, 1979., 175-176.

¹⁷⁴ Usporedi: Weitzmann, 1979., 173-174.

¹⁷⁵ Usporedi: Weitzmann, 1979., 126.

¹⁷⁶ Usporedi: Weitzmann, 1979., 127-128.

prema kojem su mitološki motivi koji se javljaju u to vrijeme način očuvanja klasične kulture i obrazovanja.¹⁷⁷

Među poznatijima su primjerci srebrnoga kasnoantičkoga posuđa okupljeni u tzv. mildenhallskoj ostavi, skupini srebrnih pladnjeva, zdjela, vrčeva i žlica pronađenih u Mildenhallu u Engleskoj. Bogatstvo ostave upućuje na imućne vlasnike, a moguće je da se radi i o carskome poklonu.¹⁷⁸ Veliki Oceanov pladanj iz Mildenhalla (Vidi: Slika 74.) najljepši je iz spomenute ostave. Podijeljen je u tri registra prikaza: uz rub se nalazi prikaz dionizijske povorke, sa rasplesanim satirima i menadama, u srednjem je registru prikaz morske povorke, dok je u središtu glava boga Oceana. Interpretacija kombinacije prikaza dionizijske povorke s morskim bićima ukazuje na prikaz zagrobnoga života.¹⁷⁹ U ostavi iz Mildenhalla pronađeno je još srebrnih predmeta s dionizijskim motivima i prikazima plesa, što samo potvrđuje permanentno prisustvo plesa i kazališta u kasnoantičkome društvu, o čemu u rimskim digresijama svjedoči i Amijan.¹⁸⁰

Istovremen mildenhallskoj ostavi je i pladanj iz Parabiaga (Vidi: Slika 75.), koji se može pripisati pretpostavljenoj poganskoj obnovi u drugoj polovici IV. stoljeća. Na pladnju su prikazani Kibela i Atis okruženi povorkom koribanata te niz personifikacija vezanih uz specifično religijsko tumačenje svijeta.¹⁸¹

Snažnu tradicionalnu religijsku poruku nosi i srebrni pladanj iz Corbridgea (Slika 76.), na kojem su prikazana grčka božanstva Atena, Apolon, Artemida, Leta i Ortigija, okružena biljnim, životinjskim i arhitektonskim detaljima.¹⁸² Taj su pladanj neki stručnjaci dovodili u vezu s Julijanom Apostatom i njegovim posjetom Apolonovu svetištu na otoku Delu.¹⁸³

U kasnoantičkom svijetu ostale su popularne i priče o Meleagru i Atalanti, Belerofontu i himeri te Zeusova otmica Europe i Ganimeda. Meleagar je simbol hrabroga lovca, koji ubojstvom vepra pokazuje hrabrost i vrlinu. Belerofont koji ubija himeru već je u ranom kršćanstvu poistovjećen sa svetim Jurjem, dok se priče o Europi i Ganimedu u kršćanskom

¹⁷⁷ Usporedi: Milinović, 2016., 340.

¹⁷⁸ Usporedi: Milinović, 2016., 327.

¹⁷⁹ Usporedi: Weitzmann, 1979., 151-152.

¹⁸⁰ Usporedi: Milinović, 2016., 102-103.

¹⁸¹ Usporedi: Weitzmann, 1979., 185-186.; Milinović, 2016., 340.

¹⁸² Usporedi: Weitzmann, 1979., 132-133.

¹⁸³ Usporedi: Milinović, 2016., 340.

kontekstu mogu promatrati iz perspektive božanskog posjedovanja duše, a ne tijela. Ovi su motivi i priče osobito popularne na sarkofazima.¹⁸⁴

Lov kao zabava razvio se u helenističko vrijeme kao zanimacija kraljeva i bogataša, koji su na taj način mogli pokazati svoju hrabrost i vještinu. Tu su tradiciju preuzeli rimski aristokrati, prakticirajući ga uglavnom na svojim velikim seoskim posjedima. Poznati su mozaici s prikazom lova iz rimske vile iz IV. stoljeća u Piazza Armerina (Vidi: Slika 77.; Slika 78.), iz Yakta u Antiohiji (Vidi: Slika 79.) te iz Daphne u Antiohiji (Vidi: Slika 80.). Lov je također čest motiv na sarkofazima II., III. i IV. stoljeća, gdje kulminira kao metafora borbe protiv smrti.¹⁸⁵ Može ga se promatrati i u kontekstu idealizirane dokolice, koju bogati Rimljani provode na svojim provincijskim imanjima. Tema lova predstavlja statusni simbol društva: to je aktivnost tijekom koje se pripadnik rimske elite posvećuje sebi i svojem užitku, daleko od gradskih poslova i buke.¹⁸⁶

Ono što je lov za aristokrate, za narodne mase su igre u cirku i gladijatorske borbe. Njih su financirali bogataši i ljudi na vodećim pozicijama, a glavna im je namjena bila zabava naroda, ali jednako tako su služile da se vladar ili pojedinac koji ih je financirao pokaže narodu u najboljem svjetlu. Bile su popularne stoljećima, čak i kad je carstvo već bilo većim dijelom kristijanizirano. One su pružale priliku da se spretni pojedinci istaknu i postanu popularnim ličnostima, ali i da se vladar predstavi narodu kao dominantna figura u svim segmentima javnog života društva.¹⁸⁷ Na mozaicima u Torre Nuova u Rimu prikazane su borbe gladijatora sa divljim zvijerima (Vidi: Slika 81.). Unatoč tome što su čak i u razdoblju kasne antike još uvijek bile popularan motiv, posebice na afričkim mozaicima, kasnije rijetko nailazimo na slične prikaze.¹⁸⁸

Prikaze igara u cirku već smo imali prilike vidjeti i na konzularnim diptisima, na kojima prate prikaze konzula prilikom stupanja na dužnost. (Vidi: Slika 44., Slika 45.), kao i na bazi Teodozijevog obeliska u Konstantinopolu (Vidi: Slika 68.).

¹⁸⁴ Usporedi: Weitzmann, 1979., 129.

¹⁸⁵ Usporedi: Weitzmann, 1979., 64.

¹⁸⁶ Usporedi: Milinović, 2016., 336-337.

¹⁸⁷ Usporedi: Weitzmann, 1979., 64-65.

¹⁸⁸ Usporedi: Milinović, 2016., 356.

5. Zaključak

U pisanju svojega diplomskoga rada odlučila sam prikazati razvoj umjetnosti kroz stoljeća u kojima je, tradicionalno gledano, propalo Rimsko carstvo. Odlučila sam se odmaknuti od ustaljenog shvaćanja razdoblja od sredine II. do sredine V. stoljeća kao razdoblja propadanja države, društva, klasične religije, a s time i klasične rimske umjetnosti, te naglasiti kako je to bilo razdoblje transformacije i promjene, prelaska jednog oblika civilizacije u kojem glavnu ulogu ima car u drugi, ali time ne manje važan oblik, u kojem je car, iako još uvijek glavna osoba u životu pojedinca, ipak iza vrhovnog vladara, a to je Bog. Promijenio se sustav vrijednosti, što se nepobitno moralo odraziti i u segmentu umjetničke produkcije.

Iako u naslovu rada stoji istaknuto ime Amijana Marcelina i IV. stoljeće, rad se ipak ne koncentrira isključivo na to usko vremensko razdoblje. Da bismo razumjeli zašto je likovna produkcija u IV. stoljeću bila takva kakva jest, treba promotriti njezin kontekst, koji se počeo stvarati i razvijati već u II. stoljeću i koji će se nastaviti razvijati i nakon IV. stoljeća. Društvene, vjerske i političke okolnosti u drugoj polovici II. i kroz III. stoljeće utjecale su na

mijenjanje mentaliteta stanovnika Apeninskog poluotoka, što je najzad dovelo i do promjena u likovnom stvaralaštvu.

Početkom IV. stoljeća car je Konstantin ispravno prepoznao klimu vremena i potencijal u jednom od tih istočnjačkih kultova, kršćanstvu, pridavši mu poseban status, izjasnivši se kao jedan od njegovih pristaša i dopustivši njegovo slobodno prakticiranje, a time omogućivši i slobodnije širenje među masom. Tradicionalni pregledi umjetnosti tada prestaju govoriti o rimskoj kasnoantičkoj umjetnosti, a počinju se baviti ranokršćanskom umjetnošću. Moja je želja prikazati u ovom radu da nije nužno stvarati jaz između ta dva pojma. Državna umjetnost postoji i dalje, u nešto manjoj mjeri nego u ranijem razdoblju, svedena na prikaze u drugačijim medijima i smanjene monumentalnosti, primat preuzima kršćanska arhitektura praćena fresko i mozaičkim slikarstvom, ali pravo je pitanje koliko je to u stvarnosti drugačije od situacije u prvom stoljeću i poganske vjerske produkcije koju je također financirala kako država tako i bogati pojedinci.

Iako umjetnička djela slikarstva i skulpture nisu isključivi medij u kojem se navedene promjene mogu pratiti, ako ih promotrimo u kontekstu socijalnih i društvenih promjena, one su pravi odraz cjelokupne kulture u navedenom razdoblju.

Unatoč važnosti konteksta za razumijevanje likovnih djela, ne smiju se zanemariti niti njihove formalne karakteristike. U navedenom razdoblju one su se počele u mnogo čemu razlikovati od klasičnih na koje smo navikli u prvim stoljećima carske umjetnosti. Glavni razlog leži upravo u prikazivanju ideje: često se zaboravlja da se oživljavanja klasične umjetnosti događaju s vremena na vrijeme i u kasnijim stoljećima, što znači da su i dalje postojali vješti umjetnici koji su znali prikazivati motive po pravilima perspektive i naturalizma. Ako to imamo na umu, treba zaključiti kako oni to nisu uvijek željeli raditi i kako su apstraktni prikazi koje nalazimo od III. stoljeća nadalje produkt i rezultat želje da se transcendentalni motivi prikažu uz odmak od korištenja realizma. U klasičnom razdoblju božanstva su bila doživljavana poput ljudi, sa manama i vrlinama, žudnjama, strahovima, željama, pa su tako i prikazivana. U kasnoantičkom se razdoblju vladar, kao netko tko je od Boga postavljen i proizašao, želi prikazati kao osoba koja je njemu bliska. Zato se prikazuje poput skulpture, kao netko tko nije od ovoga svijeta. To je nešto što i sam Amijan Marcelin naglašava, posebice kad opisuje dolazak cara Konstancija II. u Rim 357. godine. Portreti visokih carskih dužnosnika prikazuju se na sličan način, zahvaljujući želji da se naglase hijerarhija, društveni status i da se promovira važeći politički sustav.

Te se dvije vrste prikazivanja, dakle naturalistička i apstraktna, koriste sa različitom svrhom i ne možemo reći da je jedna superiorna drugoj ili da je druga nastala propadanjem prve. Apstraktni se oblici koriste za prikazivanje onoga što je božansko ili vladarsko, a naturalistički za ono što je svakodnevno i svjetovno. U svojoj različitosti, one su temelj na kojem srednjovjekovna umjetnost gradi svoje bogatstvo stilova, među kojima ponekad prevladaju naturalistički, a ponekad apstraktni elementi.

Duh je vremena koji vlada u IV. stoljeću obilježen snažnim i dramatičnim pretjerivanjem, u svim segmentima javnih društvenih manifestacija. Čitajući Amijanovo djelo moramo zamisliti stanje svijesti onoga tko ga piše: on je, želeći svoje opise učiniti stvarnima, morao zamisliti da se događaju na pozornici, čime stvarni događaji dobivaju dozu dramatičnosti koja je svojstvena kazalištu. Razumljivo je to s obzirom na rimski interes za spektakl, bilo da se javlja u teatru, bilo u areni, bilo za govornicom, ili, naposljetku, na likovnome djelu.

Amijanova *Povijest*, iako nije napisana s namjerom da pruži pregled likovne produkcije IV. stoljeća, već s namjerom da bude ozbiljno povijesno djelo koje će razjasniti pojedine povijesne događaje iz perspektive onoga koji je sam u njima sudjelovao, ipak nam pomaže da razumijemo likovne spomenike i djela koja su u tom vremenu nastala.

6. Popis izvora i literature

6.1. Popis izvora

1. Milić, Milena, *Amijan Marcelin: Historija*, Beograd: Prosveta, 1998.
2. Rolfe, John Carew, *Res Gestae in Three Volumes*, London: Harvard University Press, 1964.
3. Yonge, Charles Duke, *The Roman history of Ammianus Marcellinus, during the reigns of the emperors Constantius, Julian, Jovianus, Valentinian, and Valens*, G. Bell, London - New York, 1894.

6.2. Popis knjiga

1. Beckwith, John, *Early Christian and Byzantine Art*, New York: Penguin Books, 1979.
2. Brown, Peter, *The Making of Late Antiquity*, Cambridge, 2003.
3. Brown, Peter, *The World of Late Antiquity: from Marcus Aurelius to Muhammad*, London: Thames and Hudson LTD, 1971.
4. Elsner, Jas, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge University Press, 1995.
5. Elsner, Jas, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire, AD 100 - 450*, Oxford University Press, 1998.
6. Gerke, Friedrich, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad, 1973.
7. Grimal, Pierre, *Rimska civilizacija*, Jugoslavija, Beograd, 1968.
8. Kultermann, Udo, *Povijest povijesti umjetnosti: Put jedne znanosti*, Zagreb: Art magazin Kontura - Institut za povijest umjetnosti, 2002.
9. MacCormack Sabine, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press, 1981.
10. Milinović, Dino, *Nova post vetera coepit*, Zagreb: FF Press, 2016.
11. (Ur.) Rousseau, Philip, *A Companion to Late Antiquity*, Blackwell Publising, 2009.
12. Strong, Donald, *Roman Art*, New York: Penguin Books, 1976.
13. (Ur.) Weitzmann, Kurt, *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978.*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979.

6.3. Popis poglavlja u knjigama

1. Amijan Marcelin, u: (Ur.) Škiljan, Dubravko et al., *Leksikon antičkih autora*, Zagreb: Latina et Graeca, Matica hrvatska, 1996., 23. str.
2. Glover, Terrot Reaveley, *Ammianus Marcellinus*, u: Glover, Terrot Reaveley, *Life and Letters in the Fourth Century*, Cambridge University Press, 1901., 20-46. str.

3. Grant, Michael, *Ammianus Marcellinus*, u: Grant, Michael, *Greek and Roman Historians. Information and Misinformation*, London - New York: Routledge, 1995., 21-22. str.
4. Mellor, Ronald, *Ammianus Marcellinus*, u: Mellor, Ronald, *The Roman Historians*, London - New York: Routledge, 1999., 110-132. str.
5. Reece, Richard, *Art in Late Antiquity*, u: (Ur.) Henig, Martin, *A Handbook of Roman Art*, Oxford: Phaidon Press, 1983.
6. *Ranokršćanska i bizantska umjetnost*, u: (Ur.) Janson, H. W., Janson, A. F., *Povijest umjetnosti*, Varaždin: Stanek, 2. izdanje, 2005.
7. *Rimska umjetnost*, u: Janson, H. W., Janson, A. F., *Povijest umjetnosti*, Varaždin: Stanek, 2. izdanje, 2005.
8. Rohrbacher, David, *Ammianus' Roman Digressions and the Audience of the Res Gestae*, u: (Ur.) Marincola, John M., *A Companion to Greek and Roman Historiography*, vol. I and II., Blackwell Publishing, 2007., 468-473. str.
9. Rohrbacher, David, *Ammianus Marcellinus*, u: Rohrbacher, David, *The Historians of Late Antiquity*, London - New York: Routledge, 2002., 14-41. str.
10. Sabath, Guy, *Ammianus Marcellinus*, u: (Ur.) Marasco, Gabriele, *Greek and Roman Historiography in Late Antiquity: Fourth to Sixth Century A. D.*, Leiden - Boston: Brill, 2003, 43-84. str.
11. Stambaugh, John E., *The Growth of Rome: Rome under the Emperors*, u: Stambaugh, John E., *The Ancient Roman City*, Baltimore - London: The John Hopkins University Press, 1988., 67-85. str.

6.4. Popis članaka

1. Johnson, F. P., *The Colossus of Barletta*, American Journal of Archaeology, Vol. 29, No. 1, 1925, 20-25
2. Mackail, J. W., *Ammianus Marcellinus*, u: The Journal of Roman Studies, Vol. 10., 1920, 103-118. str.
3. MacMullen, Ramsay, *Some Pictures in Ammianus Marcellinus*, u: The Art Bulletin, Vol. 46., No. 4., 1964., 435-456. str.
4. Milinović, Dino, *Writing History, Shaping Images in Later Roman Empire*, u: IKON, Vol. 5, 2012., 15-28. str.

5. Momigliano, Arnaldo, *The Lonely Historian Ammianus Marcellinus*, u: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, Vol. 4., No. 4., 1974., 1393-1407. str.
6. Pauw, D. A., *Ammianus Marcellinus and Ancient Historiography, Biography and Character Portrayal*, u: Acta Classica, Vol. 22., 1979., 115-129. str.
7. Steele, R. B., *Ammianus Marcellinus*, u: The Classical Weekly, Vol. 16., No. 3., 1922., 18-24. str.
8. Thompson, E. A., *Ammianus Marcellinus and the Romans*, u: Greece & Rome, Vol. 11., No. 33., 1942., 130-134. str.
9. Thompson, E. A., *The Historical Method of Ammianus Marcellinus*, u: Hermathena, No. 59., 1942., 44-66. str.

7. Popis slikovnih priloga

1. Hadrijan, portretni prikaz, detalj, mramor, nakon 138., Museo Pio Clementino, Musei Vaticani, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5518> (22.3.2018.))
2. Hadrijan, portretni prikaz, fragment, bronca, o. 140., Louvre, Pariz (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5282> (22.3.2018.))
3. Trajan, portretni prikaz, detalj, mramor, 103-117., Museo Chiaramonti, Musei Vaticani, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1222> (22.3.2018.))

4. Antonin Pio, portretni prikaz, detalj, mramor, o. 150., Gliptoteka, München (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=3646> (22.3.2018.))
5. Marko Aurelije, portretni prikaz, detalj, mramor, o. 170., Louvre, Pariz (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4381> (22.3.2018.))
6. Lucije Ver, portretni prikaz, detalj, mramor, 161-169, Louvre, Pariz (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=3897> (22.3.2018.))
7. Komod, portretni prikaz, detalj, mramor, 180-192, Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1660> (22.3.2018.))
8. Marko Aurelije, portretna bista, zlato, o. 180., Musée Romain, Avenches, Švicarska (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bust_marcus_aurelius.jpg (22.3.2018.))
9. Lucije Ver, portretna bista, srebro, 161-169, Museo di antichità, Torino (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2725> (22.3.2018.))
10. Marko Aurelije, konjanička skulptura, bronca, 176, Musei Capitolini, Rim (<https://www.ancient.eu/image/2405/> (22.3.2018.))
11. Septimije Sever, portretni prikaz, fragment, bronca, Mala Azija, 193-211, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ny_Carlsberg_Glyptothek_Kaiser_Septimius_Severus.jpg (26.3.2018.))
12. Septimije Sever, portretni prikaz, detalj, mramor, 193-211, Kunsthistorisches Museum, Beč (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7136> (22.3.2018.))
13. Karakala, portretni prikaz, fragment, mramor, 211-217., Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=604> (22.3.2018.))
14. Karakala, portretna bista, mramor, 211-217., Gatchina Palace, Gatchina (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1726> (22.3.2018.))
15. Elagabal, portretni prikaz, fragment, mramor, o. 221., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1982> (26.3.2018.))
16. Aleksandar Sever, portretna bista, mramor, 222-235, Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1364> (22.3.2018.))

17. Trebonijan Gal, statua, bronca, Rim, 251-253., The Metropolitan Museum of Art, New York (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1196> (28.3.2018.))
18. Slika 18: Galijen, portretni prikaz, fragment, mramor, 260-268., Staatliche Museen, Berlin (<http://crafts-art.com/the-imperial-realm/> (28.3.2018.))
19. Maksimin Tračanin, portretni prikaz, detalj, mramor, 235-238., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1367> (28.3.2018.))
20. Balbin, portretni prikaz, detalj, mramor, o. 238., The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2524> (28.3.2018.))
21. Filip Arapin, portretni prikaz, detalj, mramor, 244-249., Museo Chiaramonti, Musei Vaticani, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=6725> (28.3.2018.))
22. Gordijan III., portretni prikaz, detalj, mramor, 238-244., Louvre, Pariz (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5303> (28.3.2018.))
23. Trajan Deciје, portretni prikaz, detalj, mramor, 249-251., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1472> (28.3.2018.))
24. Dioklecijan, portretni prikaz, fragment, mramor, kr. III. st., Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen (<http://crafts-art.com/the-imperial-realm> (28.3.2018.))
25. Glava cara (Maksimijan?), fragment, mramor, Nikomedija, d. Izmit, Turska, III/IV. st., Arheološki muzej, Istanbul (<http://crafts-art.com/the-imperial-realm/> (28.3.2018.))
26. Tetrarsi, skulptura, detalj, porfir, Konstantinopol, o. 300., Bazilika sv. Marka, Venecija (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1903> (26.3.2018.))
27. Tetrarsi, skulptura, detalj, porfir, Konstantinopol, o. 300., Bazilika sv. Marka, Venecija (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1907> (26.3.2018.))
28. Galerije, portretna bista, porfir, Athribis, d. Tell Atrib, Egipat, o. 300., Egipatski muzej, Kairo (<http://crafts-art.com/imperial-portraits/> (26.3.2018.))
29. Glava cara (Galerije?), portretni prikaz, fragment, porfir, Romuliana, d. Gamzigrad, Srbija, o. 300., Ashmolean Museum, London ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porphyry_sculpture_head_of_a_Tetrarch,_perhaps_Galerius,_from_Romuliana_\(Gamzigrad\),_Serbia..JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porphyry_sculpture_head_of_a_Tetrarch,_perhaps_Galerius,_from_Romuliana_(Gamzigrad),_Serbia..JPG) (26.3.2018.))

30. Konstantin veliki, portretni prikaz, fragment, mramor, o. 324-337., The Metropolitan Museum of Art, New York (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=612> (26.3.2018.))
31. Konstantin Veliki, portretni prikaz, fragment, bronca, Naisos, d. Niš, Srbija, o. 325-330., Nacionalni muzej, Beograd (<http://www.gradjanin.rs/godina-koju-je-pojeo-konstantin/> (27.3.2018.))
32. Konstans, glava, fragment, mramor, istočne provincije, 337-340., The Metropolitan Museum of Art, New York (<http://crafts-art.com/imperial-portraits/> (27.3.2018.))
33. Glava cara (Konstans? Konstancije II.), portretni prikaz, fragment kolosa, mramor, o. 337-361., Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7552> (26.3.2018.))
34. Konstantin Veliki, kolosalna statua, fragment, mramor, 325-326., Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=613> (26.3.2018.))
35. Konstancije II., portretni prikaz u gemi, ametist, Konstantinopol, o. 350-360., Staatliche Museen, Berlin (<http://crafts-art.com/imperial-portraits/> (27.3.2018.))
36. Gracijan, portretni prikaz, fragment, mramor, Konstantinopol, 370-375., George Ortiz Collection, Geneva (<http://crafts-art.com/imperial-portraits/> (27.3.2018.))
37. Valentinijan II., statua, detalj, mramor, Afrodizijada, Grčka, kr. IV. st., Arheološki muzej, Istambul (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4778> (27.3.2018.))
38. Julijan Apostata, statua, mramor, 361-363., Louvre, Pariz (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1297> (26.3.2018.))
39. Julijan Apostata, portretna herma, mramor, 361-363., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=741> (26.3.2018.))
40. Teodozije Veliki, portretni prikaz, detalj Teodozijevog misorija, srebro, 388., Real Academia de la Historia, Madrid (<https://www.britannica.com/biography/Theodosius-I> (27.3.2018.))

41. Honorije, portretni prikaz, fragment, mramor, Konstantinopol, 393-394., Museum of Art, Detroit (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1352> (27.3.2018.))
42. Glava cara (Arkadije?), portretni prikaz, fragment, Konstantinopol, kr. IV. st., Arheološki muzej, Istambul (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=629> (27.3.2018.))
43. Kolos iz Barlette, kolosalna statua neidentificiranog cara, bronca, detalj (<http://www.pugliaindifesa.org/il-colosso-di-barletta.html> (27.3.2018.))
44. Konzularni diptih Anicija Fausta Albina Bazilija, bjelokost, Rim, 480., Museo Nazionale del Bargello, Firenca (https://en.wikipedia.org/wiki/Anicius_Faustus_Albinus_Basilius#/media/File:Albinus_Basilius.jpg (3.4.2018.))
45. Konzularni diptih Flavija Anastazija Proba, bjelokost, fragment, Konstantinopol, 517., Ancien trésor de Saint-Etienne de Bourges, Bourges (<http://romehistory.co.uk/Diptych/diptych.html> (3.4.2018.))
46. Carica Arijadna, bjelokost, fragment diptiha, Konstantinopol, o. 500., Museo Nazionale del Bargello, Firenca ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Diptychs_of_Empress_Ariadne_\(Florence\)#/media/File:Imp%C3%A9ratrice_Ariane.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Diptychs_of_Empress_Ariadne_(Florence)#/media/File:Imp%C3%A9ratrice_Ariane.JPG) (3.4.2018.))
47. Justinijan i njegova pratnja, mozaik u apsidi, San Vitale, Ravena, 547. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_003.jpg (3.4.2018.))
48. Teodora i njezina pratnja, mozaik u apsidi, San Vitale, Ravena, 547. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_of_Theodora_Basilica_San_Vitale_\(Ravenna\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_of_Theodora_Basilica_San_Vitale_(Ravenna).jpg) (3.4.2018.))
49. Teodozijevo misorij, srebro, 388., Real Academia de la Historia, Madrid (https://en.wikipedia.org/wiki/Missorium_of_Theodosius_I (6.4.2018.))
50. Misorij Valentinijana I., srebro, 364-375., Musée d'art et d'histoire de Genève, Geneva (https://en.wikipedia.org/wiki/Valentinian_I#/media/File:Missorio_di_valentiniano_I_argento_364-75_ca._dall'arve_02.JPG (6.4.2018.))

51. Stilihonov diptih, bjelokost, 395/396., Riznica katedrale u Monzi, Monza
(<https://www.pinterest.com/pin/513621532481723157/?lp=true> (6.4.2018.))
52. Lov, mozaik, detalj, Villa Romana del Casale, Piazza Armerina
(<http://www.archart.it/piazza-armerina-en-aperta-al-pubblico-la-basilica-della-villa-del-casale.html> (6.4.2018.))
53. Konstancije II. na konju, Misorij iz Kercha, srebro, o. 350., Hermitage Museum, Sankt Petersburg
(<https://www.pinterest.com/pin/408068416206019451/?lp=true> (6.4.2018.))
54. Valens na konju, medaljon, zlato, 364-378, Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Beč
(<https://iovaniseniores.wordpress.com/2017/01/15/late-roman-coin-collection-of-the-kunsthistorischesmuseum/> (6.4.2018.))
55. Konstancije II. okružen vojnicima, medaljon, zlato, 337-361., Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Beč
(<https://iovaniseniores.wordpress.com/2017/01/15/late-roman-coin-collection-of-the-kunsthistorischesmuseum/> (6.4.2018.))
56. Trijumf Marka Aurelija, reljefna ploča sa nepoznatog spomenika iz vremena Marka Aurelija, mramor, o. 177-180., Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rim
(<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4516> (10.4.2018.))
57. Prikaz carske obitelji u kvadrigi i trijumfalna procesija, Slavoluk Septimija Severa, Leptis Magna, d. Al Khums, Libija, o. 203-204., Museum of Tripoli, Tripoli
(<http://romeartlover.tripod.com/Leptis1.html> (10.4.2018.))
58. Trijumfalni prikaz tetarha: Galerije, Dioklecijan, Maksimijan, Konstantin, Galerijev slavoluk, Tesalonika, d. Solun, 296.
(<http://galeriuspalace.culture.gr/en/monuments/kamara/the-decoration/notios-pessos/north-view/> (10.6.2018.))
59. Tetrarsi prinose žrtvu, Galerijev slavoluk, Tesaloniki, d. Solun, 296.
(<https://nomadicniko.com/2013/10/27/ancient-thessaloniki/> (10.4.2018.))

60. Prinošenje žrtve, detalj, Trajanov stup, Rim, 112-113. (<http://www.trajans-column.org/?flagallery=trajans-column-scenes-lxxix-cxxvi-79-126#PhotoSwipe1529483502494> (10.4.2018.))
61. Adlocutio, reljef iz vremena Konstantina, sjeverna fasada, friz iznad lijevog ulaza, Konstantinov slavluk, Rim, 312-315. (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7605> (15.4.2018.))
62. Largitio, reljef iz vremena Konstantina, sjeverna fasada, friz iznad lijevog ulaza, Konstantinov slavluk, Rim, 312-315. (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7317> (15.4.2018.))
63. Adlocutio, reljef iz doba Marka Aurelija, 161-168., Konstantinov slavluk, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2819> (10.4.2018.))
64. Largitio, reljef iz vremena Marka Aurelija, 161-180, Konstantinov slavluk, Rim (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=3600> (10.4.2018.))
65. Teodozije okružen svojom dvorskom svitom, reljef, mramor, baza Teodozijeve obeliska, Konstantinopol, o. 390. (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4280> (10.4.2018.))
66. Slika 66: Teodozije okružen svojom dvorskom svitom, reljef, mramor, baza Teodozijeve obeliska, Konstantinopol, o. 390. (<http://statuitedaci.ro/en/impact-on-european-culture/trajan-s-column/impact-of-trajan-s-column-on-art-i> (6.8.2018.))
67. Teodozije Veliki prima barbare i njihove darove, reljef, mramor, baza Teodozijeve obeliska, Konstantinopol, o. 390. (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4275> (10.4.2018.))
68. Teodozije veliki okružen dvorjanima pruža vijenac pobjedniku utrke, reljef, mramor, baza Teodozijeve obeliska, Konstantinopol, o. 390. (<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4278> (10.4.2018.))
69. Valentinijan I. i Valens na prijestolju, brončani novac, 364-375., Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Beč (<https://iovaniseniores.wordpress.com/2017/01/15/ate-roman-coin-collection-of-the-kunsthistorischesmuseum> (12.4.2018.))

70. Sol u kvadrigi, reljef, o. 315., Konstantinov slavoluk, Rim
(<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2118> (12.4.2018.))
71. Luna u bigi, reljef, o. 315., Konstantinov slavoluk, Rim
(<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2119> (12.4.2018.))
72. Tiha na prijestolju (Tiha Konstantinopola?), figurica, bronca, IV/V. st., The Metropolitan Museum of Art, New York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468202> (12.4.2018.))
73. Personifikacije Rima i Konstantinopola, diptih, bjelokost, Konstantinopol, V/VI. stoljeće, Kunsthistorisches Museum, Beč (http://www.myriobiblos.gr/texts/english/miton1_index.html (12.4.2018.))
74. Pladanj iz Midenhalla, srebro, Rim (?), IV. st., The Trustees of the British Museum, London (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=9971001&objectId=808632&partId=1 (12.4.2018.))
75. Pladanj iz Parabiaga, srebro s pozlatom, Rim (?), kr. IV. st., Soprintendenza Archeologica della Lombardia, Milano
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Parabiago_patera#/media/File:Patera di ParabiagoIsis - 4th century AD - Museo Archeologico - Milan 2014.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Parabiago_patera#/media/File:Patera_di_ParabiagoIsis_-_4th_century_AD_-_Museo_Archeologico_-_Milan_2014.jpg) (12.4.2018.))
76. Pladanj iz Corbridgea, srebro, Efez (?), kr. IV. st., privatna kolekcija
(http://www.britishmuseum.org/research/collectiononline/collection_objectdetails.aspx?objectId=827588&partId=1 (12.4.2018.))
77. Lov, detalj, mozaik, IV. st., Villa Romana del Casale, Piazza Armerina
(<https://www.visitsicily.travel/en/sicily/enna/piazza-armerina/> (15.4.2018.))
78. Lov, detalj, mozaik, IV. st., Villa Romana del Casale, Piazza Armerina
(<https://www.pinterest.com/kvalvik/sicilia-piazza-armerina-villa-del-casale> (15.4.2018.))

79. Prizori iz svakodnevnog života i lova, fragmenti, mozaik, kr. V. st., Yakto, Antiohija, d. Antakya, Turksa, Muzej Antiohije (<https://www.pinterest.com/pin/53353588708896604>) (15.4.2018.))
80. Scena lova, podni mozaik, Daphne, Antiohija, poč. VI. st., Worchester Art Museum, Worchester (<http://www.worcesterart.org/collection/Ancient/1936.30.html>) (15.4.2018.))
81. Borbe gladijatora, detalj, mozaik, ½ VI. st., Torre Nuova, Rim (<http://www.italianways.com/the-mosaic-of-the-gladiator-fighting-to-the-death>) (15.4.2018.))

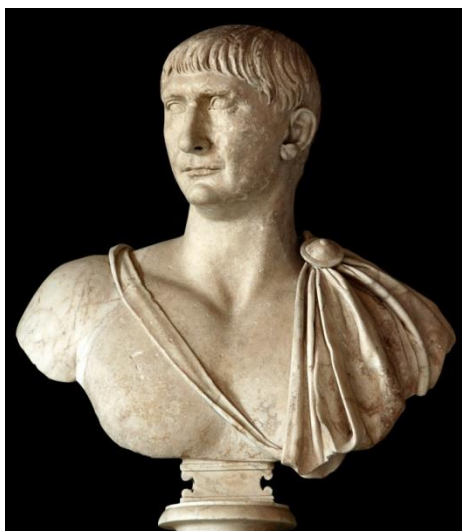
8. Katalog slikovnih primjera



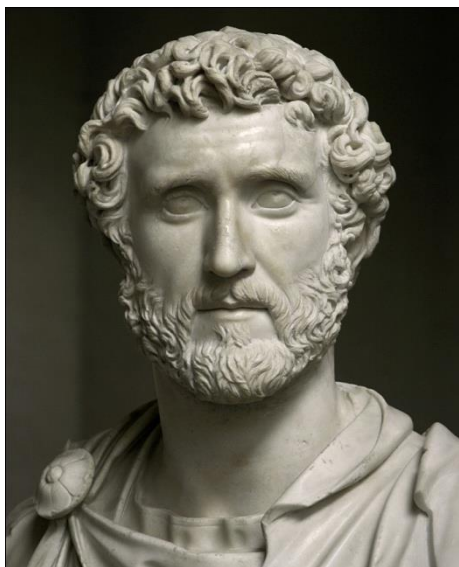
Slika 1: Hadrijan, portretni prikaz, detalj, mramor, nakon 138., Museo Pio Clementino, Musei Vaticani, Rim



Slika 2: Hadrijan, portretni prikaz, fragment, bronca, o. 140., Louvre, Pariz



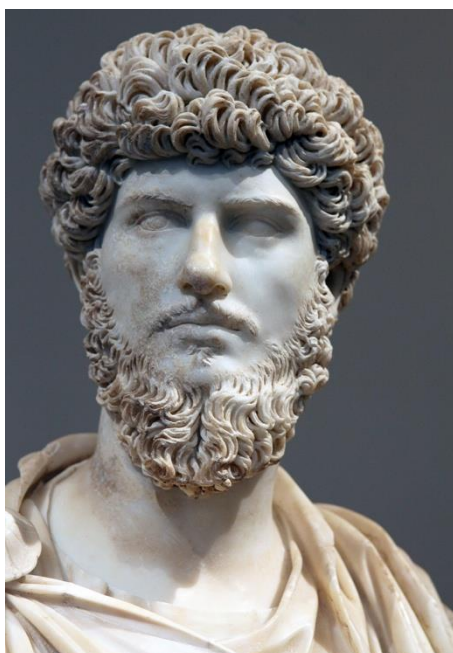
Slika 3: Trajan, portretni prikaz, detalj, mramor, 103-117., Museo Chiaramonti, Musei Vaticani, Rim



Slika 4: Antonin Pio, portretni prikaz, detalj, mramor, o. 150., Glyptoteka, München



Slika 5: Marko Aurelije, portretni prikaz, detalj, mramor, o. 170., Louvre, Pariz



Slika 6: Lucije Ver, portretni prikaz, detalj, mramor, 161-169, Louvre, Pariz



Slika 7: Komod, portretni prikaz, detalj, mramor, 180-192, Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim



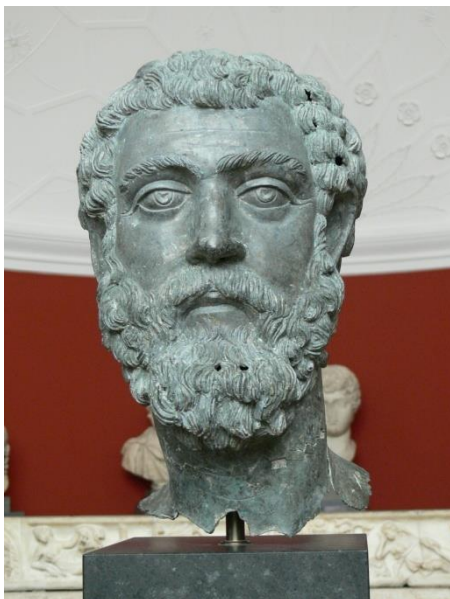
Slika 8: Marko Aurelije, portretna bista, zlato, o. 180., Musée Romain, Avenches, Švicarska



Slika 9: Lucije Ver, portretna bista, srebro, 161-169, Museo di antichità, Torino



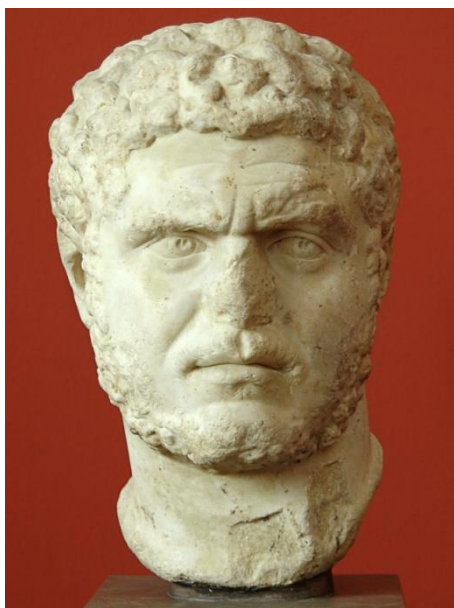
Slika 10: Marko Aurelije, konjanička skulptura, bronca, 176, Musei Capitolini, Rim



Slika 11: Septimije Sever, portretni prikaz, fragment, bronca, Mala Azija, 193-211, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen



Slika 12: Septimije Sever, portretni prikaz, detalj, mramor, 193-211, Kunsthistorisches Museum, Beč



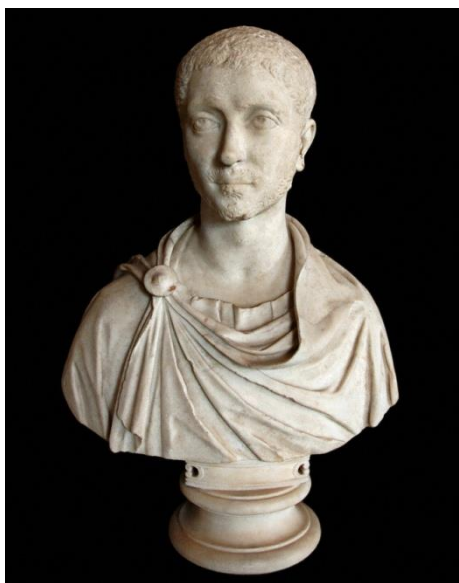
Slika 13: Karakala, portretni prikaz, fragment, mramor, 211-217., Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen



Slika 14: Karakala, portretna bista, mramor, 211-217., Gatchina Palace, Gatchina



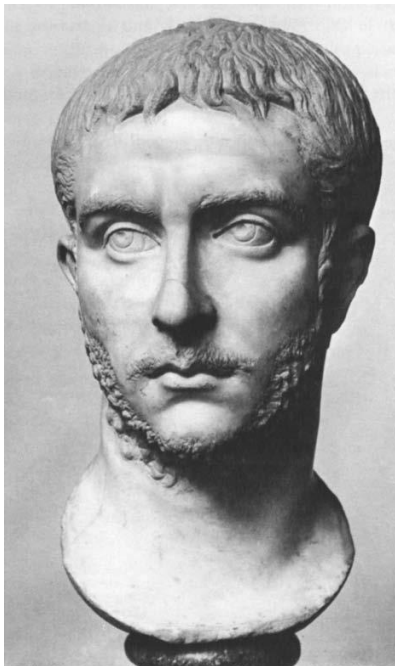
Slika 15: Elagabal, portretni prikaz, fragment, mramor, o. 221., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim



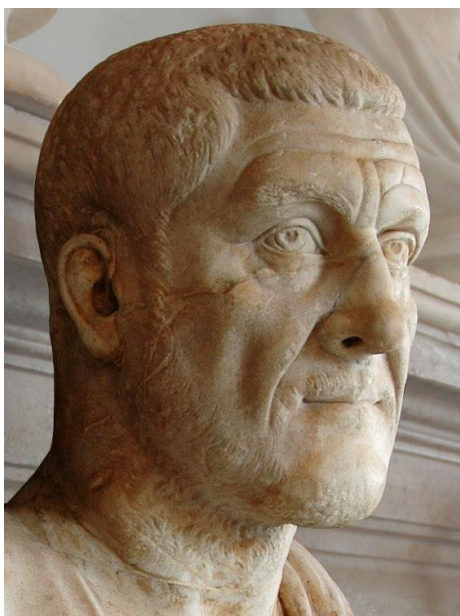
Slika 16: Aleksandar Sever, portretna bista, mramor, 222-235, Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim



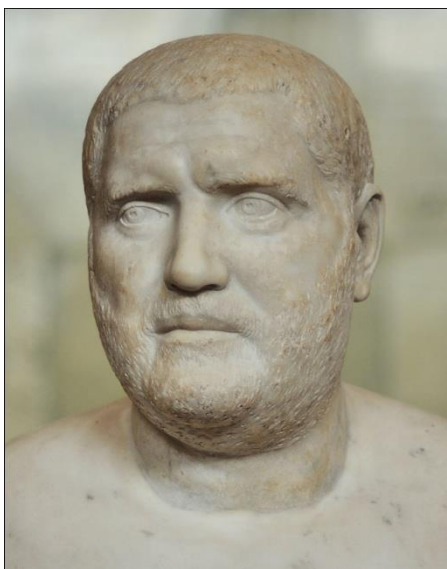
Slika 17: Trebonijan Gal, statua, bronca, Rim, 251-253., The Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 18: Galijen, portretni prikaz, fragment, mramor, 260-268., Staatliche Museen, Berlin



Slika 19: Maksimin Tračanin, portretni prikaz, detalj, mramor, 235-238., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim



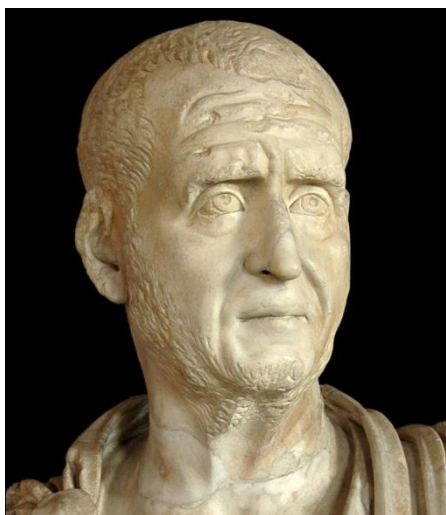
Slika 20: Balbin, portretni prikaz, detalj, mramor, o. 238., The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg



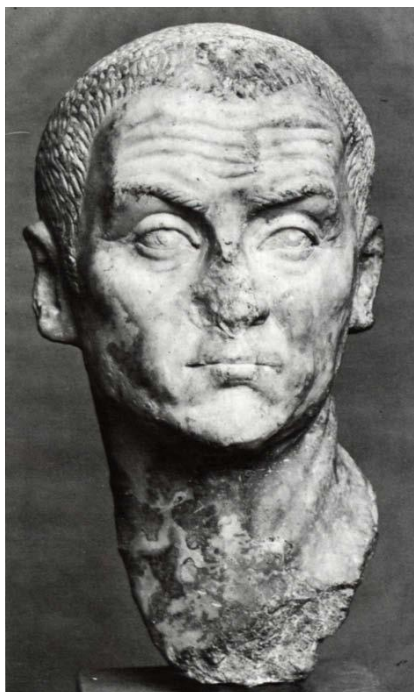
Slika 21: Filip Arapin, portretni prikaz, detalj, mramor, 244-249., Museo Chiaramonti, Musei Vaticani, Rim



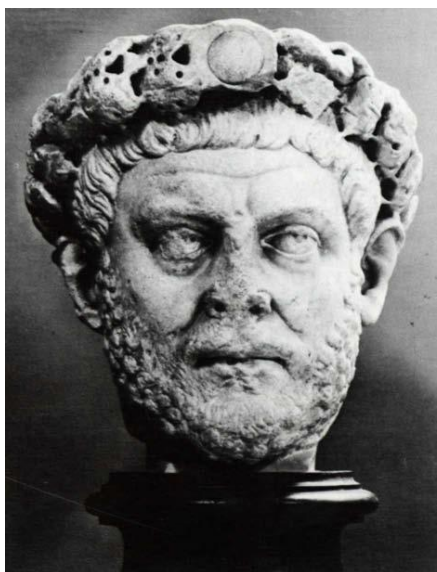
Slika 22: Gordijan III., portretni prikaz, detalj, mramor, 238-244., Louvre, Pariz



Slika 23: Trajan Decije, portretni prikaz, detalj, mramor, 249-251., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim



Slika 24: Dioklecijan, portretni prikaz, fragment, mramor, kr. III. st., Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen



Slika 25: Glava cara (Maksimijan?), fragment, mramor, Nikomedija, d. Izmit, Turska, III/IV. st., Arheološki muzej, Istambul



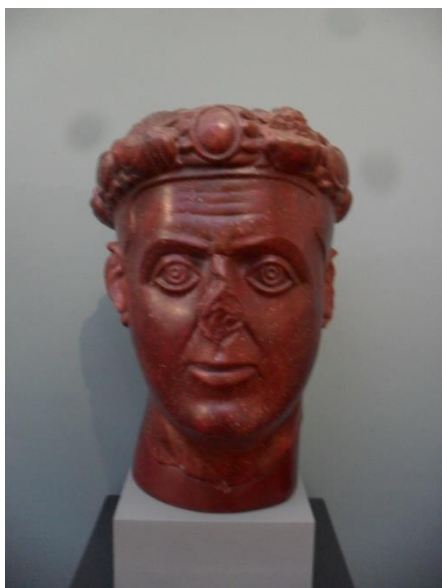
Slika 26: Tetrarsi, skulptura, detalj, porfir, Konstantinopol, o. 300., Bazilika sv. Marka, Venecija



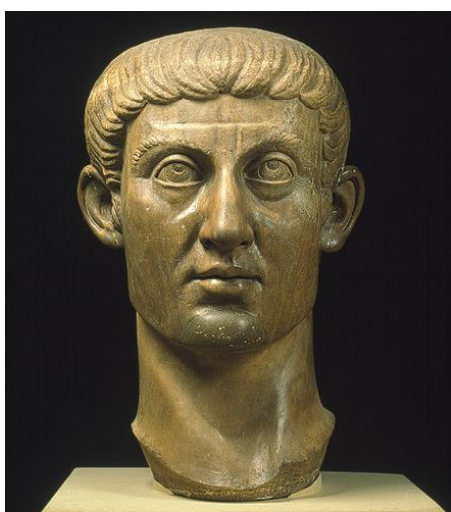
Slika 27: Tetrarsi, skulptura, detalj, porfir, Konstantinopol, o. 300., Bazilika sv. Marka, Venecija



Slika 28: Galerije, portretna bista, porfir, Athribis, d. Tell Atrib, Egipat, o. 300., Egipatski muzej, Kairo



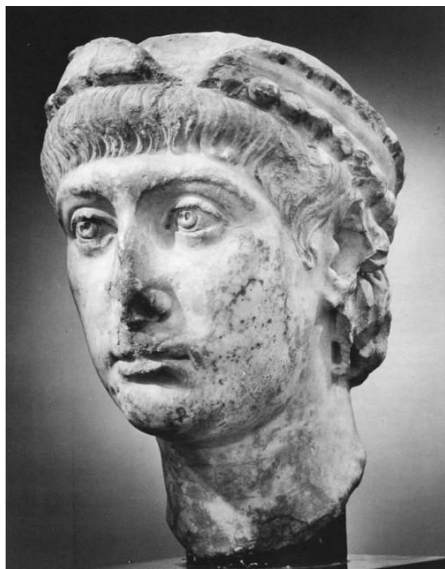
Slika 29: Glava cara (Galerije?), portretni prikaz, fragment, porfir, Romuliana, d. Gamzigrad, Srbija, o. 300., Ashmolean Museum, London



Slika 30: Konstantin veliki, portretni prikaz, fragment, mramor, o. 324-337., The Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 31: Konstantin Veliki, portretni prikaz, fragment, bronca, Naisos, d. Niš, Srbija, o. 325-330., Nacionalni muzej, Beograd



Slika 32: Konstans, glava, fragment, mramor, istočne provincije, 337-340., The MEtropolitan Museum of Art, New York



Slika 33: Glava cara (Konstans? Konstancije II.), portretni prikaz, fragment kolosa, mramor, o. 337-361., Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rim



Slika 34: Konstantin Veliki, kolosalna statua, fragment, mramor, 325-326., Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rim



Slika 35: Konstancije II., portretni prikaz u gemi, ametist, Konstantinopol, o. 350-360., Staatliche Museen, Berlin



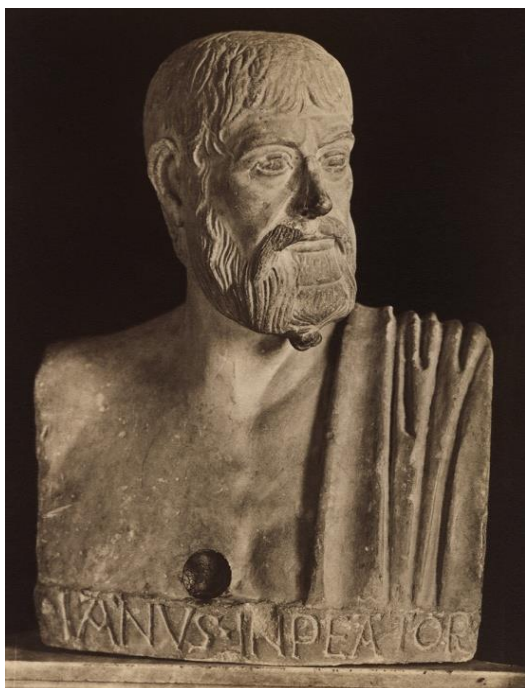
Slika 36: Gracijan, portretni prikaz, fragment, mramor, Konstantinopol, 370-375., George Ortiz Collection, Geneva



Slika 37: Valentinijan II., statua, detalj, mramor, Afrodizijada, Grčka, kr. IV. st., Arheološki muzej, Istambul



Slika 38: Julijan Apostata, statua, mramor, 361-363., Louvre, Pariz



Slika 39: Julijan Apostata, portretna herma, mramor, 361-363., Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Rim



Slika 40: Teodozije Veliki, portretni prikaz, detalj Teodozijeve misorije, srebro, 388., Real Academia de la Historia, Madrid



Slika 41: Honoriје, portretni prikaz, fragment, mramor, Konstantinopol, 393-394., Museum of Art, Detroit



Slika 42: Glava cara (Arkadije?), portretni prikaz, fragment, Konstantinopol, kr. IV. st., Arheološki muzej, Istambul



Slika 43: Kolos iz Barlette, kolosalna statua neidentificiranog cara, bronca, detalj



Slika 44: Konzularni diptih Anicija Fausta Albina Bazilija, bjelokost, Rim, 480., Museo Nazionale del Bargello, Firenca



Slika 45: Konzularni diptih Flavija Anastazija Proba, bjelokost, fragment, Konstantinopol, 517., Ancien trésor de Saint-Etienne de Bourges, Bourges



Slika 46: Carica Arijadna, bjelokost, fragment diptiha, Konstantinopol, o. 500., Museo Nazionale del Bargello, Firenca



Slika 47: Justinijan i njegova pratnja, mozaik u apsidi, San Vitale, Ravena, 547.



Slika 48: Teodora i njezina pratnja, mozaik u apsidi, San Vitale, Ravena, 547.



Slika 49: Teodozijev misorij, srebro, 388., Real Academia de la Historia, Madrid



Slika 50: Misorij Valentinijana I., srebro, 364-375., Musée d'art et d'histoire de Genève, Geneva



Slika 51: Stilihonov diptih, bjelokost, 395/396., Riznica katedrale u Monzi, Monza



Slika 52: Lov, mozaik, detalj, Villa Romana del Casale, Piazza Armerina



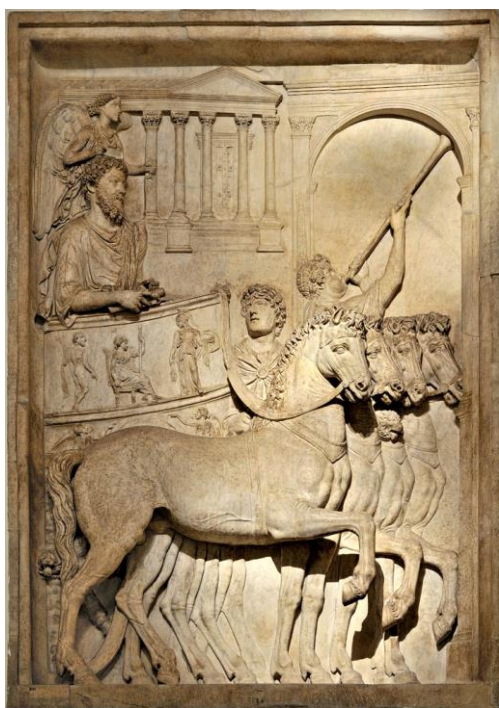
Slika 53: Konstancije II. na konju, Misirij iz Kercha, srebro, o. 350., Hermitage Museum, Sankt Petersburg



Slika 54: Valens na konju, medaljon, zlato, 364-378, Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Beč



Slika 55: Konstancije II. okružen vojnicima, medaljon, zlato, 337-361., Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Beč



Slika 56: Trijumf Marka Aurelija, reljefna ploča sa nepoznatog spomenika iz vremena Marka Aurelija, mramor, o. 177-180., Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rim



Slika 57: Prikaz carske obitelji u kvadrigi i trijumfalna procesija, Slavoluk Septimija Severa, Leptis Magna, d. Al Khums, Libija, o. 203-204., Museum of Tripoli, Tripoli



Slika 58: Trijumfalni prikaz tetrarha: Galerije, Dioklecijan, Maksimijan, Konstantin, Galerijev slavoluk, Tesalonika, d. Solun, 296.



Slika 59: Tetrarsi prinose žrtvu, Galerijev slavoluk, Tesaloniki, d. Solun, 296.



Slika 60: Prinošenje žrtve, detalj, Trajanov stup, Rim, 112-113.



Slika 61: Adlocutio, reljef iz vremena Konstantina, sjeverna fasada, friz iznad lijevog ulaza, Konstantinov slavoluk, Rim, 312-315.



Slika 62: Largitio, reljef iz vremena Konstantina, sjeverna fasada, friz iznad lijevog ulaza, Konstantinov slavoluk, Rim, 312-315.



Slika 63: Adlocutio, reljef iz doba Marka Aurelija, 161-168., Konstantinov slavoluk, Rim



Slika 64: Largitio, reljef iz vremena Marka Aurelija, 161-180, Konstantinov slavluk, Rim



Slika 65: Teodozije okružen svojom dvorskom svitom, reljef, mramor, baza Teodozijevog obeliska, Konstantinopol, o. 390.



Slika 66: Teodozije okružen svojom dvorskom svitom, reljef, mramor, baza Teodozijevog obeliska, Konstantinopol, o. 390.



Slika 67: Teodozije Veliki prima barbare i njihove darove, reljef, mramor, bara Teodozijevog obeliska, Konstantinopol, o. 390.



Slika 68: Teodozije veliki okružen dvorjanima pruža vijenac pobjedniku utrke, reljef, mramor, baza Teodozijeovog obeliska, Konstantinopol, o. 390.



Slika 69: Valentinijan I. i Valens na prijestolju, brončani novac, 364-375., Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Beč



Slika 70: Sol u kvadrigi, reljef, o. 315., Konstantinov slavluk, Rim



Slika 71: Luna u bigi, reljef, o. 315., Konstantinov slavluk, Rim



Slika 72: Tiha na prijestolju (Tiha Konstantinopola?), figurica, bronca, IV/V. st., The Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 73: Personifikacije Rima i Konstantinopola, diptih, bjelokost, Konstantinopol, V/VI. stoljeće, Kunsthistorisches Museum, Beč



Slika 74: Pladanj iz Midenhalla, srebro, Rim (?), IV. st., The Trustees of the British Museum, London



Slika 75: Pladanj iz Parabiaga, srebro s pozlatom, Rim (?), kr. IV. st., Soprintendenza Archeologica della Lombardia, Milano



Slika 76: Pladanj iz Corbridgea, srebro, Efez (?), kr. IV. st., privatna kolekcija



Slika 77: Lov, detalj, mozaik, IV. st., Villa Romana del Casale, Piazza Armerina



Slika 78: Lov, detalj, mozaik, IV. st., Villa Romana del Casale, Piazza Armerina



Slika 79: Prizori iz svakodnevnog života i lova, fragmenti, mozaik, kr. V. st., Yanto, Antiohija, d. Antakya, Turksa, Muzej Antiohije



Slika 80: Scena lova, podni mozaik, Daphne, Antiohija, poč. VI. st., Worchester Art Museum, Worchester



Slika 81: Borbe gladijatora, detalj, mozaik, ½ VI. st., Torre Nuova, Rim